wilhelm dilthey

II 34478

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING • JOHANN WOLFGANG GOETHE • NOVALIS • FRIEDRICH HÖLDERLIN

trăire și poezie

editura univers

TRĂIRE
ȘI
POEZIE

LESSING * GOETHE * NOVALIS * HÖLDERLIN

WILHELM DILTHEY

B.C.U. IAȘI
808567

În românește de
ELENA ANDREI și I. M. ȘTEFAN

Prefață de
MARIAN POPA

București — 1977
Editura UNIVERS

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ

WILHELM DILTHEY (19 noiembrie 1833 Biebrich am Rhein — 1 octombrie 1911 Seis am Schlern) are o biografie tipică intelectualului german tradițional. O genealogie a familiei, redactată de o nepoată a filozofului este împinsă pînă la 1571. Familia e veche, dar nu aristocratică: zecile de nume strînse în arborele genealogic sînt ale unor clerici, funcționari, militari și juriști. O familie ilustrînd existența burgheză bazată pe muncă, onestitate și cu probleme materiale. Scriind despre condițiile dezvoltării eroului burghez la Lessing, Dilthey pare a descrie trăsăturile acestei burghezii la care cinstea, sentimentul datoriei și al responsabilității față de propria conștiință sînt elemene definitorii. Într-o asemenea ambianță s-au creat acele reflexe etice care se vor afla la temelia gîndirii lui Dilthey. Mama este fiica unui capelmaistru, iar tatăl, Maximilian Dilthey, este fiul decanului din Mossbach-Biebrich. Familii numeroase, și ele tipice: Wilhelm este cel mai vîrstnic dintre cei patru copii, după cum tatăl este unul dintre cei șase ai pastorului Samuel Dilthey. Despre casa parohială în care s-a născut, s-a reținut că abia dacă se deosebea de căsuțele țăranilor. Copilăria este una specifică mediului provincial. A frecventat școala populară, apoi o școală particulară și gimnaziul la Wiesbaden, trei semestre de teologie la Heidelberg, pentru ca din iarna 1853—1854 să se mute la universitatea din Berlin. A fost profesor suplinitor la gimnazii din Berlin, apoi profesor de filozofie pentru mai bine de trei decenii la universitatea din același oraș. În această lungă și tihnită existență catedratică și-a adunat informațiile și ideile, le-a organizat într-o viziune personală și și-a creat opera.

Opera lui Wilhelm Dilthey este a unui spirit original și complex fără a fi și complicat. Ea interesează deopotrivă filozofia, psihologia, etica, estetica și pedagogia. În toate aceste domenii, contribuția sa prezintă pe teoretician dublat de istoric. Rareori o disciplină sau alta apare ca unic obiect de

studiu; în mod obișnuit, diferitele discipline sînt armonizate pentru explicarea uneia. În Einleitung in die Geisteswissenschaften se regăsesc Die geistige Welt (Einleitung in die Philosophie des Lebens), Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Weltanschauungslehre (Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie), System der Ethik, Das Wesen der Philosophie; după cum Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation (Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion), Studien zur Geschichte des deutsches Geistes (consacrate unor Leibniz, Frederic cel Mare și în genere secolului XVIII), Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutsches Idealismus, ca și studiile pedagogice sau privind istoria Prusiei, alături de amintiri, jurnale și scrisori, reprezintă exemplificări sau aplicări ale ideilor din lucrările propriuzis teoretice. Enumerarea studiilor indică varietatea preocupărilor, dar în aceeași măsură unitatea lor, corelația fiind marcată atît prin abordarea complexă a unei materii prin mai multe discipline, cît și abordarea unei discipline din perspectivele altora. Aceasta este o caracteristică a viziunii lui Dilthey, la care toate ideile se regăsesc în orice studiu, indiferent de domeniul și disciplina de apartenență.

Toate disciplinele în care Dilthey își spune cuvîntul sînt reunite în Știința spiritului (Geisteswissenschaft). Ele există și se manifestă în cadrul unor corelații, cuvîntul și sfera sa sinonimică fiind probabil cel mai frecvent folosite de Dilthey. În Einleitung in die Geisteswissenschaften (1883) și în Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften (1910), obține o delimitare a științei spiritului printr-o apropiere de științele naturii, în funcție de procesele analogice care unesc bunăoară astronomia, fiziologia, psihologia, pedagogia, lingvistica și estetica. Aceasta e posibil într-o lume considerată ca totalitate, ca un întreg cauzal dinamic. Altfel, titlul unui capitol din Einleitung... afirmă legitimitatea științei în opoziția dată: Știința spiritului, un întreg autonom în raport cu științele naturii. Știința spiritului se constituie pe corelațiile trăirii, expresiei și înțelegerii. În acest cadru, înțelegerea își are drept termen de referință obiectivarea vieții. Așa cum Natura este opusul Științelor naturii, știința spiritului cuprinde în sfera

sa ceea ce aparține spiritului obiectivat și are drept termen de opoziție realitatea istorico-socială. În atribuțiile științei spiritului intră interpretarea Omului întreg, afirmă Dilthey; acest om nu e reprezentat de calitatea pură a inteligenței, ci de puterea trăirii personale (Einleitung..., II).

În psihologie, toate procesele interioare sînt considerate prin relațiile structurale, de la nivelele chimico-fizico-mecanice pînă la determinările exterioare, totalitatea acestora fiind integrate într-o psihologie descriptivă și analitică, opusă tradiționalei psihologii aplicative (Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie, 1894). Procesele de trăire și de retrăire, determinate de structurile interioare, sînt condiționate la rîndu-le de un factor teleologic. Viața sufletească este definită astfel, prin scopuri și idealuri, prin decizia volițională și sentimente, prin capacitate de evaluare și de alegere a mijloacelor subordonate scopului, prin determinarea în funcție de legi și reguli, în sfîrșit, prin experiența de viață. Acest ansamblu de factori, calități și determinări se prezintă printr-o variație liberă a termenilor care asigură concepția asupra vieții (Weltanschauung). Concepția asupra vieții se evidențiază totdeauna ca o relație a experienței de viață cu construcția realității, din care se poate deduce permanent un ideal de viață (Das Wesen der Philosophie). Concepția de viață (Weltanschauung), construcția spirituală (geistiges Gebilde), înțelegerea lumii (Welterkenntnis), Idealul, principiul normativ (Regelgebung) pot apărea drept sinonime caracterizînd intenția acțiunii prin legiferarea unui conținut practic precis. Dilthey distinge o concepție religioasă, într-o opoziție cu concepția filozofică. În Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen, concepția filozofică prezintă trei tipuri structurale și istorice: pozitivismul sau naturalismul, idealismul libertății și idealismul obiectiv. Toate sînt particularizate printr-un anume „context dobîndit al vieții interioare". Naturalismul, prezent prin Democrit, prin empirici și enciclopediștii francezi pînă la pozitivismul modern, iar în literatură prin Balzac sau Stendhal, oferă o predominanță a intelectului, se bazează pe legea cauzalității, ignoră noțiunile de valoare și scop, explică lumea spiritului prin fizic și mecanic. Idealismul libertății (de la Platon și teologii creștini pînă la Kant și Fichte,

în literatură Schiller) ilustrează primatul voinței, spiritul fiind independent față de natură. Idealismul obiectiv (de la Heraclit, prin Spinoza și Leibniz pînă la Schelling și Hegel, în literatură Goethe), consideră realitatea prin structurile interne, se bazează pe valoarea lucrurilor și vieții, pe sensul și însemnătatea lumii, pe sentiment. Tipologia va fi exemplificată și în Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation.

Pentru filozofia istoriei, cîteva fraze din Jurnalul anului 1865 sînt edificatoare, ținîndu-se seama de contextul corelațiilor din știința spiritului. În istorie, Kant sau Herder au căutat un scop final, Hegel desăvîrșirea ideii, dar asemenea poziționări sînt, după Dilthey, insuficiente. Esența istoriei este mișcarea istorică însăși, consideră Dilthey, anticipînd parcă principiul care a stat la baza redactării romanului Iosif și frații săi de către Thomas Mann. Mișcarea istorică este activitatea unei generații pentru generația următoare și realizarea individualității în conținutul deplin al relațiilor sociale pe care aceasta le servește (Aus den Tagebüchern: 1865, în Der junge Dilthey. Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern, Teubner 1960). Altfel, omul de știință se diferențiază de istoric: primul situează faptul în raport cu antecedentele cauzale, celălalt îl distribuie în scheme în care devine semn. Prin subiectivitate și individualismul concepției asupra vieții, istoricul se înrudește cu artistul.

În etică, filozoful e prezent ca și oriunde în altă parte. Dilthey e meliorist și acționează pentru susținerea și promovarea celor mai înalte valori umane, individuale și colective. Dilema tradițională a cunoașterii, în funcție de rezolvarea căreia se realizează existența etică, este soluționată împotriva dogmatismului religios: „ori o idealitate imanentă a lumii și științei, ori nici una" (System der Ethik). Dilthey e un pozitiv, care neagă instituționalizarea „enigmei vieții". Religiile sînt forme ale unei trăiri și ale unui raport între cunoscut și necunoscut care va dura atît cît universul va avea o latură necunoscută. Misticismul sau religiozitatea filozofilor și artiștilor germani vor fi explicate de Dilthey prin condiții individuale și sociale, ca și prin condiții logice și estetice. În genere, el subliniază trăirea acestui necunoscut ca interioritate absolută a

sufletului, sau ca exterioritate absolută a naturii. Această trăire este manifestarea unei libertăți lipsită de dogme, constituie o investigație liberă și subiectivă a necunoscutului.

În cadrul general al operei lui Dilthey, literatura și artele constituie material de exemplificare sau obiect de studiu. Culegerea Die grosse Phantasiedichtung, îngrijită de Hermann Nohl, cuprinde studii despre Shakespeare și contemporanii săi, Satan în literatura creștină, Voltaire, Alfieri, Bürger, Balzac, George Sand, Dickens, literatura olandeză, tehnica dramei. A mai dat studii despre lumea germană în poezie, poezia cavalerească și eposul național, muzica germană din secolul XVIII, Klopstock, Schiller, Jean Paul. În sfîrșit, cartea sa cea mai cunoscută privește literatura: Das Erlebnis und die Dichtung (1905, ed. rev. 1910). Cartea conține un eseu introductiv privind evoluția literaturii germane prin trăsăturile interne și în context european, precum și patru studii despre Lessing, Goethe, Novalis și Hölderlin, tipărite în primele forme mult înainte: Novalis în 1865, Lessing și Hölderlin în 1867, Goethe în 1877. Particularitatea acestor studii provine din obiectul lor, care constituie o ocazie pentru ilustrarea viziunii filozofului, psihologului, esteticianului, eticianului și sociologului. Ideile și opiniile lui Dilthey din orice sferă a spiritului pot fi așadar regăsite și aici. Unitatea cărții, în ciuda varietății obiectelor, e indicată prin opoziția din titlu și prin unitatea metodologiei aplicate.

Dilthey apare prin Trăire și poezie drept un beneficiar al experienței filozofice, științifice și estetice acumulate în mai bine de un secol, al perfecționării unor instrumente și rutinării unor idei; el este un remarcabil sintetizator și un spirit de acomodare a științelor naturii cu științele spiritului într-o manieră specific scientistă. În funcție de acest caracter, opera sa poate fi privită din mai multe unghiuri: ca acțiune de modernizare a unor artiști și gînditori tradiționali; ca sinteză a unor metode din epoca dată; ca anticipare a unor curente de gîndire și cercetare ulterioare. În cartea lui Dilthey pot fi găsite elementele unei critici noi, dar și pozitivismul ultimei părți a secolului XIX, sau iraționalismul de la începutul secolului nostru. Se regăsesc în viziunea sa amplă sincronismul

și diacronismul, valorile succesiunii și simultaneității, determinismul și paradigma, asociația și disociația, partea și totalitatea, perspectiva interioară și cea sociologică asupra obiectului, tendința de sistematizare și de descompunere, tehnicismul și stilul frumos, detașarea de obiect și trăirea condițiilor acestuia. Tendințele opuse sau contradictorii ar defini o manieră eclectică, dacă n-ar exista spiritul sintetic sau cel puțin destul de larg pentru a oferi o unitate fenomenelor: dar Dilthey posedă forța de organizare în primul rînd printr-un hegelianism pe de o parte sublimat sau simplificat în ceea ce s-ar putea numi doctrina corelațiilor dialectice, iar pe de alta prin transferarea tuturor proceselor din zona intelectualismului speculativ în aceea a unui vitalism nou. Corelația este evidențiată la toate nivelele existenței și artei: relațiile sau corelațiile pot fi de adeziune, respingere, indiferență sau minus-relație, ca ignorare. Corelația mai presupune relate: și elementele relaționabile apar atît ca valori în sine, cît și ca produse ale relației, cauze sau efecte. Există pentru Dilthey relații directe și indirecte, prin intermedieri, dispoziții spațiale și temporale, totul fiind astfel ordonabil în realitate. Dacă bunăoară, literatura germană prezintă un anume caracter la un moment dat, el este o consecință a relațiilor literaturii germane cu literatura franceză sau engleză, a caracterului anterior al literaturii germane dezvoltată după Luther prin echilibrarea factorilor religie, știință și poezie; el apare de asemenea ca produs al unor relații sociale, al unor determinări istorice, psihologice, geografice și așa mai departe. Aceste relate și relații formează o configurație: o distribuție de termeni în timp și spațiu indefinit modificabilă într-o evoluție care este și un progres. La Dilthey, o configurație exterioară poate fi descrisă socio-estetic, iar cea interioară prin psihologie; aceste configurații sînt corelate într-o structură exhaustivă implicînd transcendența. Potrivit unei viziuni etice superioare, cu cît corelațiile sînt mai numeroase și mai bine integrate, cu atît configurațiile vor prezenta un echilibru mai stabil, oferind realității moralitatea și frumusețea. Acest deziderat îl împlinesc marii scriitori, care sînt și mari gînditori, oameni etici și valori sociale: cu cît numărul formelor de manifestare corelate și echilibrate va fi mai mare, cu atît personalitatea respectivă va fi mai marcată. Dintre

scriitorii germani, Dilthey îi alege tocmai pe aceia care au fost deopotrivă artiști, filozofi, moraliști, naturaliști, oameni cu aspirații pozitive, cu acțiuni sociale și individuale, toate componentele acțiunii și cunoașterii fiind subordonate unui principiu vital unic, definit prin energie, forță, imaginație creatoare, voință. Dealtfel, diversitatea manifestărilor spirituale și factuale prezintă o unitate simetrică față de însăși unitatea lumii. Das Erlebnis und die Dichtung, ca și Das Wesen der Philosophie consideră înrudirile filozofiei cu religia, literatura și poezia drept o realitate permanentă prin numitorul comun care este corelația interioară a lumii și enigmei vieții.

La toți scriitorii studiați se caută un mobil al personalității creatoare; motivația se poate însă reduce la corelația trăire-creație. Creația este ea însăși trăire: dar trăirea prezintă forme opuse și simetrice. Personalitățile alese au și rolul de a ilustra acest joc de termeni numiți convențional subiectivitate și obiectivitate, corespunzînd proiectului artistic individual și celui colectiv. Dilthey caută și reușește să găsească în ambele situații trăirea și să dea o interpretare psihologică atît unei structuri extremiste romantice, cît și uneia echilibrate, luministe. Corelația trăire-poezie este deci suficient de largă pentru a include totul și pentru a oferi noi perspective asupra unor scriitori: privirea socială asupra subiectivității, privirea interioară asupra autorului universalist, generalizator. Examenul psihologic preferat ține de o „psihologie realistă" (Realpsychologie): „...o psihologie care încearcă să sesizeze, în structura sa, conținutul sufletului nostru însuși, să-i înțeleagă corelațiile și pe cît posibil să-l explice. Cercetînd legile potrivit cărora sentimentele se transformă în reprezentări, iar reprezentările sînt corelate, nu găsesc nimic altceva decît forme, în cadrul cărora sufletul își desfășoară acțiunea". Caracterul pozitiv, științific chiar, al unor asemenea fraze este evident; dar el nu scapă de o anumită aparență, datorită obiectului său. Sufletul este unul din acele cuvinte nonconceptualizabile dar care sînt folosite drept concepte și încă într-un mod absolut. Depășind această convenție care rămîne punctul nevralgic pentru oricare sistem sau epocă, se pot urmări prin cazurile concrete alese de Dilthey, cîteva variante ale corelației trăire-poezie.

Prima personalitate analizată este Lessing, autor care apare multora drept un reprezentant de rang mijlociu al veacului XVIII, lipsit dealtfel și de succesori. Dilthey îl modernizează pe Lessing, situîndu-l într-o poziție oarecum similară cu a sa: de fondator și de intermediar. Mai întîi, scriitorul e privit prin toate relațiile amintite. O frază enormă exprimă acest nod de raporturi: „În timp ce întreaga literatură de atunci, inclusiv aceea a lui Klopstock și a amicilor săi, se sprijinea pe curți și pe universități, elemente sociale tradiționale care îngrădeau mișcarea spirituală, în timp ce chiar cei mai independenți dintre ei, ca Klopstock și Haller, nu erau decît reprezentanți deosebit de înzestrați ai sentimentalității religioase care ajunsese dominantă în Germania odată cu pietismul, incapabili să dea spiritului german o nouă orientare — Lessing a fost acela care, grație energiei primare a elementului nord-german din el, susținut de spiritul public al unei metropole în formare și al unui stat care se năștea în plină luptă, a reușit să dea expresie, cu o forță genială, unui sentiment sănătos al vieții". O asemenea prezentare este de fapt o încadrare: individul este o entitate, dar este în aceeași măsură elementul accentuat dintr-un sistem de asociații și disociații, în genere de determinări. Tehnica fixării este în fond aceea a configurării, a peisajului. Alte relații apar în funcție de încadrarea generală. Lessing e primul scriitor german independent, izolat și pozitiv: de aici, alte distribuții de calități și persoane. Totul este privit ca ansamblu de termeni interiori și exteriori: formație, prieteni, rivali, dușmani, opoziții și variații ale aceleiași calități, intermedieri. Lessing e prins într-un conflict al teologicului cu laicul: dacă așa stau lucrurile, atunci se precizează unul din termeni prin disocierea catolicismului de luteranism. Dacă Lessing e izolat și independent, el impune mitul scriitorului profesionist conștient de valoarea sa: de aici alte corelații și opoziții. La fel, apreciind caracterul formativ, de modelator al națiunii, se dezvoltă imaginea scriitorului neinteresat de prosperitatea materială, ci de adevărurile sale. Fiecare afirmație sau calitate este privită nu în sine, ci într-o structură. Lessing se dezvoltă prin el însuși, printr-un context, formează un context: etape din evoluția creatoare pot ilustra atunci o ipostază sau alta. O realitate aplicată operei lui Lessing, constituie în același timp și o realitate

a acestei opere: Lessing e obiectul unei „analize estetico-psihologice", dar practică el însuși analiza psihologică a obiectului artistic. Lessing merge pe urmele unor gînditori sau se dezvoltă simultan (Locke, Hutcheson, Harris, Burke, Home, Hogarth, Moses Mendelssohn), fiind un fel de anticipator al psihologiei formei. „Realități psihologice complexe sînt descompuse în fapte psihologice simple și apoi se studiază forma compunerii lor. Se descriu relațiile constante care există între însușirile simple ale obiectelor estetice și sentimentele estetice care le aparțin." Prin acest tip de analiză, se distruge încă din acea vreme forma mare și solidă a artei în care detaliile sentimentelor delicate sînt inutile. O asemenea analiză „se va afla mereu în urmărirea nesfîrșitelor nuanțe ale acestei lumi nou descoperite. Și va investiga infinita trăire a unei astfel de lumi a sentimentelor oglindită în acei oameni la care trăirea a dobîndit deplina ei însemnătate pentru întîia oară; ea va alege deci pe omul care-i este contemporan drept obiect al artei ei — cel mult travestit în vestmintele idealizării — iar societatea contemporană o va socoti cel mai interesant obiect al literaturii." Originalitatea lui Lessing se compară cu aceea a comentatorului său care pare a scrie despre Proust înainte ca acesta să fi apărut. În această perspectivă, arta apare ea însăși ca o configurație formată din arte ca părți individuale și individualizate prin ansamblu. Distribuția părților se face în spațiu și timp, implică structura și fluxul, valorile duratei și ale punctualului: și Laokoon devine primul exemplu important din teoria literară germană al unei metode analitice de cercetare a fenomenului spiritual. Principiile configurării au un caracter generator, static, dinamic. Dilthey degajează din textul lui Lessing ideea că esențială literaturii este acțiunea: drama devine esența literaturii, forma acțiunii e unitatea, conținutul prezentînd o maximă eficacitate în tragic. Un principiu al configurării presupune generarea și previzibilitatea: interesează într-o acțiune nu ce a făcut x în situația dată, ci ce ar face orice om în acea situație. Această algoritmare ține de raționalismul mecanicist al secolului XVIII; dar Dilthey relevă o „explicație psihologică", prin retrăirea internă a operațiilor cu configurații abstracte. Retrăirea privește în aceeași măsură pe producătorul și pe consumatorul de literatură care extrag un sens

din realitate sau ficțiune, sau impun unul. Corelațiile psihologice au produs teatrul mare; e drept că psihologicul nu e diferențiat de etic, chiar dacă Dilthey observă desprinderea conștiinței religioase de cea morală prin teatrul burghez. Indiferent de toate acestea, conflictele se nasc din opoziții și intermedieri, și valoarea lui Lessing constă în dezvoltarea principalelor tipuri de configurații. O observație asupra dramei Emilia Galotti indică modelarea: „Personajele sînt subordonate acțiunii". Destinului dat, tipic concepției antichității, i se adaugă destinul asumat. Conflictele se dezvoltă prin tensiunile a trei tipuri de legi: ale individului, colectivității și transcendenței. Configurației prin contraste din drama amintită i se oferă o simetrie prin conflictul contradicțiilor ideale, între pozitiv și pozitiv, din Minna von Barnhelm. Configurația se bazează pe calități ale pozitivului cu variații psihologice justificate social: spiritul prusian e ilustrat la diferite nivele pozitive prin maiorul Tellheim, vagmistrul și soldatul Just, după cum grupul e un indiciu al psihologiei colective: „Ceea ce rezultă sînt numai forțele psihologice care asigură solidaritatea ansamblului, a comunității pe care această armată o constituia". Oamenii sînt deci obiecte poziționate și astfel selecționate încît configurația să aibă o valoare intrinsecă și să reprezinte totodată realitatea. „În multilateralitatea ei infinită, natura este un spectacol făcut doar pentru un spirit infinit. Dacă nu am avea capacitatea de a selecta din ea și de a ne orienta atenția așa cum credem noi de cuviință, viața nici n-ar mai exista pentru noi. Menirea artei este ca, în imperiul frumosului, să ne scutească de această selectare și să ne ușureze astfel fixarea atenției. Arta ne arată în așa fel obiectul ei sau raportul pe care-l stabilește între obiecte, încît în ele să nu rămînă nimic care să nu provoace sentimentul care trebuie provocat." Similară e echilibrarea tezistă din Nathan înțeleptul prin parabola inelelor, prin punerea în același plan a personajelor reprezentînd principalele religii care se confruntau în acel timp.

Dacă prin Lessing se ajunge la psihologizarea unui perspectivism tipic secolului dat, studiul despre Goethe pare încă mai paradoxal prin analiza psihologică a geniului enciclopedic și constructiv care pare mai puțin decît oricare altul disponibil

unei asemenea întreprinderi. Goethe este pus sub semnul fanteziei creatoare acționînd asupra unei epoci și asupra unei materii afective, filozofice și estetice cuprinsă între clasicitate și romantism. Dacă alții reprezintă o trăire subiectivă a realității, Goethe oferă una enciclopedică, similară celei shakespeariene, cuplată cu una intensivă. Conceptul de fantezie creatoare sau poetică (dichterische Phantasie) pare în genere mai ușor de exemplificat prin romantici decît prin Goethe; cînd Dilthey îl precizează în analiză, lucrurile devin acceptabile. Explicația fanteziei creatoare se face prin aceeași axiologie etalonată de trăire și creație: „Valorile de viață se află în relații reciproce și toate își au fundamentul în chiar corelațiile complexe ale vieții; tot aceste valori sînt și cele care dau o anumită semnificație persoanelor, lucrurilor, situațiilor și evenimentelor; poetul își îndreaptă astfel atenția spre ceea ce are semnificație. Și cînd amintirea, experiența de viață și conținutul lor de idei ridică la rang de tipic această interdependență a vieții, valorii și semnificației, cînd întîmplarea devine purtătoarea simbolului a ceea ce este general, iar țeluri și bunuri devin idealuri, atunci și în acest conținut general al poeziei se vădește nu o simplă recunoaștere a realității, ci cea mai vie experiență a interdependenței relațiilor existenței noastre, ilustrînd însuși sensul vieții". Aceasta fiind relația de bază reunind viața și poezia, Dilthey poate afirma că cea mai importantă caracteristică a poeziei lui Goethe constă în faptul că ea provine „dintr-o energie deosebit de intensă a trăirii". În altă parte apare detalierea: „Din decepțiile suferite de impulsul vital ia naștere cea mai profundă trăire umană, după care doar o trăire continuă, pură și consecventă, în cadrul unei îngrădiri conștient acceptate, poate aduce o libertate interioară durabilă a sufletului". Acesta este Goethe! Dar fantezia creatoare e definită mai mult literar decît estetic: „Fantezia ne apare ca un miracol, ca un fenomen complet diferit de activitatea cotidiană a oamenilor, fiind totuși numai o structură mai puternică a anumitor oameni, bazată pe forța excepțională a unor procese elementare determinate; pornind de la acestea, viața spirituală se autoconstruiește apoi, potrivit legilor sale generale, luînd o formă care se abate cu totul de la ceea ce e obișnuit". O asemenea definiție e puerilă; o salvează însă detaliile ilustrative,

psihologice sau estetice. Prin Goethe se teoretizează bunăoară procesul generalizării trăirii și experienței existențiale în cadrul larg al corelațiilor tenace susținute. „La temelia creației poetice stă trăirea personală, înțelegerea unor realități străine, lărgirea și adîncirea experienței prin idei. Punctul de pornire al creației poetice este totdeauna experiența de viață, ca trăire personală sau ca înțelegere a altor oameni, contemporani sau din trecut, ca și a evenimentelor în cadrul cărora aceștia au acționat împreună". Acesta e cadrul general. Fenomenul înțelegerii stă la temelia genului proxim, al ideilor; fantezia creatoare se realizează prin diferența specifică a subiectivității, creatoare prin trăirea existenței generale. „În trăirea personală este dată o stare sufletească, dar totodată, în relație cu ea, obiectivitatea lumii înconjurătoare. În înțelegere și redare este sesizată viața sufletească străină, dar ea există totuși numai prin propria viață sufletească ce-i este imprimată". Poetul trăiește existența umanității, transmite existența sa existenței străine, se exteriorizează și se obiectivează prin trăirea comunicată altora. Astfel se obține universalitatea, „prin retrăirea a tot ceea ce este omenesc". Nu lipsește fixarea corelațiilor: „Totdeauna a trăit cufundat în unitatea lucrurilor și în structura relațiilor acestor părți cu întregul". Portretul psihologic, ilustrînd ideile menționate, oferă și esența creației: „Dar el însuși a suferit intens din pricina vieții și a lui însuși. De puternica lui structură poetică aparținea nevoia unor emoții tari; ele erau asemenea unor elemente firești din bugetul sistemului său fiziologic: ele nu-i răpeau somnul. Dar tocmai aceeași structură îl făcea deosebit de vulnerabil la suferință, din punct de vedere sufletesc".

Importante sînt și observațiile privind spațiul de exercitare a fanteziei creatoare. Orice informație din viața cotidiană modifică automat datele trăirii; organizarea vieții în funcție de viitor depășește realitatea atît în ceea ce privește individul, cît și umanitatea. Fantezia are tocmai capacitatea de a construi o a doua lume, distinctă față de lumea activității cotidiene; o asemenea lume secundă apare în mod natural prin vis, sau voluntar printr-un om care se eliberează astfel de cătușele realității. Această teorie a compensației este destul de similară ace-

leia formulate de Freud; după cum fenomenologia poate fi reperabilă prin elementele precizate mai înainte ale precreației. Descrierea procesului memoriei involuntare și voluntare trimite la Bergson. Dacă există percepții și reprezentări între care s-au interpus alte imagini, actualizarea unei reprezentări nu e un act de reconstituire, ci de reconstruire pornind de la un punct de vedere interior determinat: „Ea preia drept material de construcție, din starea de fapt rămasă de pe urma percepției doar acele elemente pe care le aduc cu sine condițiile prezente, iar acestea conferă imaginii o coloratură sensibilă, legată de actuala stare de spirit, fie prin asemănare, fie prin contrast". Memoria e corelată cu fantezia creatoare: „Tot așa cum nu există fantezie creatoare care să nu aibă la bază memoria, nu există nici memorie care să nu cuprindă cel puțin o fațetă a fanteziei creatoare". Este evident cum, prin extinderea teoretizării, ideile capătă consistență dar aplicarea la obiect o pierde. Goethe este pus prin întreaga sa creație sub semnul fanteziei creatoare, descoperită ulterior în orice activitate a memoriei.

Poezia lirică exprimă aceeași corelație și aceleași condiții ca și poezia în sensul cel mai larg, clasic, reprezentată de Goethe. Dilthey exemplifică poezia lirică prin Novalis și Hölderlin. În studiul despre Hölderlin se scrie: „Le este dat poeților lirici să perceapă în adîncul lor, să înregistreze și să ridice în lumina conștiinței desfășurarea acelor tăcute procese interioare care sînt altfel tulburate de frămîntările evenimentelor exterioare și acoperite de multiplele zgomote ale cotidianului. Ei trezesc din nou în noi un ansamblu coeziv de sentimente, care a existat cîndva în noi, dar nu atît de intens, nu atît de specific, nu într-o desfășurare atît de coerentă și nici nu a fost perceput atît de conștient; astfel, arta lor devine instrumentul care ne face să ne înțelegem mai bine, în ceea ce avem mai personal, pentru a ne lărgi orizontul dincolo de propria noastră viață sufletească. Geniile vieții sufletești revelează fiecăruia dintre noi propria lui viață lăuntrică și ne permit să aruncăm o privire înlăuntrul unei lumi străine, cu care sîntem totuși înrudiți. În plenitudinea acestor individualități poetice, sesizăm bogăția interiorității umane". Variantele poeziei sînt considerate în funcție de raporturile trăirii cu realitatea.

„Lirica, în forma ei cea mai firească și cea mai emoționantă exprimă sentimentul existenței, așa cum izvorăște el dintr-o trăire. Ea se amplifică, pe măsură ce frămîntarea sufletească se pierde în considerente generale. Trepte, tranziții din cele mai diverse duc de la poezia personală la acea formă lirică grandioasă, care se bazează pe faptul că un conținut ce depășește destinul personal al sufletului a pus stăpînire pe el și hotărăște acum în mod absolut asupra stării sufletești. Ea se naște atunci cînd sentimentul poetului este animat de o mare obiectivitate, cînd se află sub imperiul faptelor unor personalități puternice, al popoarelor sau umanității, al unor idei referitoare la problemele neamului său și, în sfîrșit, cînd este conștient, în cel mai înalt grad, de corelația cea mai profundă a lucrurilor. Sentimentul resimțit pentru temele mari este entuziasmul, iar forma în care se manifestă este marea artă conștientă, care tinde să exprime o gamă largă de sentimente alese". Dilthey apare în asemenea rînduri foarte aproape de Friedrich Schlegel.

Dacă în cazul unor Lessing și Goethe se psihologizau opere dificil de imaginat astfel înainte, la Novalis și Hölderlin, trăirea interioară care e o realitate evidentă poate fi apreciată social. Creația lui Novalis stă sub semnul unei experiențe erotice eșuate cu Sophie: de aici, cristalizarea unei concepții de viață bazată pe durere și lipsa de speranță. Hölderlin, prin condiția de sărac, a fost obligat să accepte o carieră și nu să-și aleagă una: „S-a născut astfel în sufletul său susceptibil, lipsit de apărare, contradicția interioară dintre idealurile sale pe de o parte, și realitatea vieții cotidiene și viitorul său pe de alta; era o contradicție care avea să dea poeziei sale acea imensă forță, iar vieții — o tragică desfășurare. Și învățînd să se retragă în sine, cu idealurile lui, singur cu sine însuși, cu natura înconjurătoare și doar cu cîteva suflete înrudite, a cunoscut de timpuriu sentimentul dureros al marilor talente ieșite din comun, acela de a fi altfel decît oamenii cumsecade și capabili din jurul său, de a nu lua parte la plăcerile lor tihnite — dar nu fără a duce lipsa acestei vieți cotidiene". Complexitatea particulară a vieții lui Hölderlin constă într-un „amestec ciudat de mizerie a cotidianului cu cele mai înalte năzuințe". O existență lirică de excepție presupune însă și determinări generale. „În fiecare existență există o dualitate. Este un fenomen datorat unei forțe

care se manifestă în natură și, ca atare, are o valoare infinită. Deoarece se manifestă însă în mod izolat, finit, individual, limitat de o altă existență izolată și separat de oricare altă existență care trăiește doar pentru sine, fericirii și frumuseții sale le este dată o limită și, implicit, suferința". Toate ideile privind Unul și Totul, cunoscute prin panteiști și romantici devin posibilități ale corelațiilor interioare și exterioare. Omul are o valoare prin autonomie, dar trăirea supremă e dată de contopirea perfectă cu omenirea. În sfîrșit, aceleași condiții ale trăirii profunde și infinite duc și la noncreație, ilustrarea fiind făcută tot prin Hölderlin: „Nu putea să contureze nici una din lucrările sale. Fiecare trăire, fiecare descoperire se întorcea în adîncurile obscure ale firii sale, unde se pierdea. Nimic nu se mai putea desprinde din acel abis".

Dilthey armonizează așadar metode, procedee și idei în intenția de a explica eficace un autor. Textele sale apar adesea ca succesiuni de perspective: individul privit din interior, prin familie, prin lecturi, prin relații spirituale grupale, în cadrul unei clase, societăți sau națiuni, prin experiența umanității; apar la momentul oportun paralelele, se părăsește obiectul pentru un excurs teoretic al cărui rol este acela de a explica prin generalizare pe autor. O remarcabilă claviatură critică este evidențiată și dealtfel fixată programatic: „...pentru studiul unei epoci dificile a naturii intelectuale putem progresa numai prin analiza alternativă a indivizilor și a condițiilor specifice pe de o parte, iar pe de altă parte, a complexului condițiilor existente și a consecințelor lor". Scriind despre Novalis, analizează spre exemplu conceptul de generație spirituală ilustrată de romantismul german; se ajunge apoi la pasajul biografic, se urmăresc relațiile interindividuale: Novalis-Tieck, Novalis-Goethe, Novalis-Friedrich Schlegel. Eseul despre Goethe dezvoltă asemenea raporturi într-un cadru larg comparatist: el începe practic cu studii despre Shakespeare și Jean-Jacques Rousseau, factori de anticipare, pregătire și de comparație pentru personalitatea lui Goethe.

Corelațiile filozofice, logice, sociale, psihologice și estetice diltheyene își găsesc adeseori o realitate muzicală. Prin sugestiile muzicale urmează două direcții opuse și complementare: pe

de o parte, se recunosc aiurea structurile formale ale muzicii sau cel puțin se găsesc scheme similare de modelare a tuturor artelor; pe de alta, se consideră pur și simplu existența unei muzici a sufletului, de natură indescriptibilă, indicabilă însă printr-o terminologie muzicală. Dintr-o frază privind relațiile unor personaje din Hyperion de Hölderlin, reiese exact posibilitatea de muzicalizare sau de redescoperire muzicală a unei configurații existențiale: „Din relația plină de o duioșie gravă dintre aceste personaje ia naștere un efect muzical care se armonizează cu melosul limbajului", dar „melosul limbajului", „melodia limbii", „melodica stilului", și mai ales „melodia vieții" prezintă cealaltă posibilitate de corelare, care-l apropie pe Dilthey de vitalismul și iraționalismul de la sfîrșitul veacului trecut. Alți esteticieni vor exploata mai larg aceste sugestii muzicale, în deceniile următoare. Existența marcată deopotrivă de structura mecanică și cea melodică revine încă în titlul programatic al autobiografiei lui Lucian Blaga: Hronicul și cîntecul vîrstelor.

Studiile despre Lessing, Goethe, Novalis și Hölderlin nu sînt opere descriptive și interpretative. Viziunea fiind sigură, interpretarea alege numai elementele de care are nevoie, ignorînd restul, sau adaugă elemente depășind realitatea operei. Imaginea autorului este simplificată prin reducțiile făcute, este extinsă prin anexe, dar ea apare în ambele cazuri accentuată. Ideile lui Dilthey privind cele două tipuri de reproducere a obiectelor prin imagini se reflectă în propria-i activitate: există o reproducere diminutivă prin care obiectul pierde unele elemente, dar cîștigă în intensitatea expresiei, și una augmentativă, prin care cîștigă unele elemente, și un caracter general. Aceste tipuri de operații sînt caracteristice tuturor criticilor mari, autori sau posesori de sisteme, care interpretează mari autori, adică mari potențialități. Imaginile propuse pot fi acceptate sau respinse în epocă, după cum vor fi depășite și revalorificate ulterior. Cînd teoria sau sistemul sînt depășite, strălucește puzderia de idei și observații de amănunt asupra unor oameni, epoci, opere. Dilthey oferă multe idei, expresii și observații memorabile în microcontext.

Anumite pasaje și pagini au un caracter pozitivist. Dilthey e un adversar al factologiei, dar el trebuie să dovedească unei

epoci pozitiviste că nu este un filozof fără o bază de investigație serioasă a demonstrației. Această particularitate este de asemenea proprie criticilor mari, care refuză dar nu ignoră metodele de care se desolidarizează.

Redactarea este calofilă. Elementele cochetăriei universitare și descrierea pozitivă se întîlnesc în pasaje lirice. Filozofia trăită a permis totdeauna beletristicii să înflorească. Anumite pagini rezistă prin acest stil care susține azi idei scadente sau truisme; o oarecare jenă care nu se transformă cu totul în neplăcere poate fi resimțită în fața certitudinii apodictice, a bilanțurilor estetice și certificărilor absolute privind un scriitor sau altul. Dar și aceasta ține de epocă; Dilthey dă uneori clasamente de scriitori, opere, idei, afirmă superioritatea definitivă a unui autor în literatura germană sau chiar în cea universală. În aceste cazuri trebuie ținut seama de criteriile asumate și aplicate. Orice operă spirituală și artistică poate fi apreciată printr-un etalon: ceea ce absolutizează Dilthey trebuie văzut în funcție de idealurile sale. Or, aceste idealuri prezintă cea mai largă valabilitate prin umanism, optimism, moralitate, puritate, integritate într-o complexitate armonică. Dealtfel, scriitorii germani de care se ocupă aparțin și patrimoniului universal: sînt spirite și artiști care nu au nevoie de susținere, ci de explicare.

O altă caracteristică a textelor lui Dilthey constă în faptul că degajînd raporturile trăirii și creației, Dilthey trăiește el însuși și creează. Creează un autor și se creează pe sine, ideile altuia sînt ideile sale și invers. Trăirea unei doctrine se face integral în prima fază; apoi, ceea ce nu este util sau plăcut provoacă reținerea sau refuzul. Fenomenul este evident în prezentarea aspectelor religioase din operele scriitorilor luați în seamă. Aceste aspecte, definitorii pentru marii scriitori germani, intră în relații extrem de complexe și delicate cu celelalte; explicarea lor, ca și opiniile declanșate de ele aduc în mod permanent cele mai multe controverse.

Pornind de la experiențe diferite pe care le-a sistematizat, Dilthey trebuia să devină fără doar și poate un estetician cu discipoli și anticipator de școli și curente. Dilthey este un reprezentant a ceea ce s-ar putea numi critica globală sau totală, a cărui soartă ulterioară va fi dintre cele mai privilegiate.

Dilthey este un anticipator al gestaltismului, recunoscut ca atare de cercetătorii psihologiei formei. Tipologia sa de creatori a fost extinsă de Hermann Nohl în pictură și muzică: Die Weltanschauungen der Malerei (1908), Typische Kunststile in Dichtung und Musik (1915). Nohl a fost dealtfel elevul lui Dilthey și îngrijitorul ediției de opere complete ale maestrului său. Dilthey e de regăsit în lucrările lui Rudolf Unger (Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft, 1908; Weltanschauung und Dichtung, 1917; Literaturgeschichte als Problemgeschichte, 1924; Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, 1929), în Oskar Walzel (Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, 1923), Eduard Spranger, Paul Ricoeur. Dilthey nu va lipsi din nici o istorie a esteticii moderne sau a vreunei probleme literare în care a avut o opinie. În studiile românești interbelice, referințele sînt curente: de la Tudor Vianu și Lucian Blaga, la Mihai Ralea și Liviu Rusu.

La sfîrșitul unui secol și începutul altuia, colector și reorganizator de idei, Dilthey rămîne o figură dintre cele mai impunătoare. Pornind de la anul apariției primei ediții din Trăire și poezie, un comentator făcea legătura între lucrarea lui Dilthey și celălalt eveniment din 1905: formularea teoriei relativității de către Einstein. Cartea lui Dilthey n-a avut un efect așa de rapid, dar cel care a fost a dovedit durabilitate și putere de prefacere revoluționară a spiritelor. O asemenea afirmație e temerară; dar nu e mai puțin adevărat că Dilthey a creat senzație și a produs partizani. Azi, cititorul neprofesionist îi poate admira afectivitatea expresivă, iar cel specializat ingeniozitatea sintetică, chiar dacă stilul afectiv îi va displace. Și toți pot avea surpriza de a descoperi în locuri dintre cele mai neașteptate, difuz sau nu, cîte un adevăr sau o observație despre care nu știau că erau ale lui Dilthey; după cum altele sînt tocmai bune pentru a explica dintr-un alt punct de vedere un autor român din acest secol sau din secolul trecut. Dilthey apare azi drept un critic și un estetician perfect fixat chiar într-o observație a sa despre alții: el este un autor depășit, dar nemuritor.

MARIAN POPA

În amintirea lui
Hermann Usener

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Prefață la ediția întîi

Cîțiva tineri prieteni și-au exprimat dorința realizării unei culegeri a studiilor mele și s-au oferit să mă sprijine în munca de alcătuire a ei. Mă simt dator să mulțumesc pentru culegerea de față domnului docent universitar dr. Menzer *în ce îl privește pe Lessing, domnișoarei docente dr.* Tumarkin *în ce îl privește pe Goethe, domnului dr.* Frischeisen-Köhler *în legătură cu Novalis, iar în legătură cu întreaga lucrare domnului docent universitar dr.* Misch.

Am ales trei studii care prezintă o coeziune interioară și pentru a o întregi am adăugat, ca un element nou studiul despre Hölderlin. În legătură cu corelația lor, pe care titlul nu o sugerează decît în prea mică măsură, trimit la considerentele expuse în studiul privitor la Goethe și fantezia poetică.

În ceea ce privește modificările și completările pe care le-au suferit primul și cel de al doilea studiu, se dau lămuriri în notele care încheie volumul. Acolo sînt menționate și anumite explicații răspunzînd obiecțiilor aduse tezelor mele.

Îmi propusesem să închin această culegere fratelui și cumnatului meu Hermann Usener, amintirii comunității noastre spirituale, care s-a închegat în acei ani frumoși, cînd am conceput primele două studii. Nu mai pot acum decît să le așez pe mormîntul proaspăt al prietenului tinereții mele, alături de atîtea alte mărturii ale unei afecțiuni de nestors și ale unei venerări pline de admirație.

Wilhelm Dilthey

Berlin, 23 noiembrie 1905

La ediția a doua și a treia

În ediția a doua, prezentarea operei de o viață a lui Lessing a fost întregită prin mai multe completări, dintre care cea mai importantă și mai amplă se referă la Nathan Înțeleptul. *Celei de a treia ediții i-a fost adăugată o introducere despre dezvoltarea noii literaturi europene. În felul acesta, se definește mai precis locul ocupat de cei patru scriitori tratați în această evoluție. Pe lîngă introducerea amintită, ediția mai cuprinde adaosuri la studiul despre Goethe, care se referă la însemnătatea acestuia pentru literatura universală.*

Wilhelm Dilthey

septembrie 1910

La ediția a patra

Între ediția precedentă și noua ediție a intervenit moartea lui Dilthey. S-a stins la 1 octombrie 1911, în cel de al 78-lea an al vieții. Această carte, în care spiritul tinereții sale este atît de viu, rămîne deci neschimbată.

Studii cu un caracter și conținut similar, care fac parte fie din opera postumă, fie din lucrările anterior tipărite dar date uitării, vor fi reunite într-un nou volum, care va fi publicat în scurt timp.

G. M.

octombrie 1912

DEZVOLTAREA NOII LITERATURI EUROPENE

CREAȚIA LITERARĂ a fiecărei vremi este condiționată de epocile anterioare ; modelele mai vechi își exercită influența lor ; geniul diferit al națiunilor, confruntarea dintre direcțiile de dezvoltare și multilateralitatea talentelor își spun cuvîntul : într-un anumit înțeles, în fiecare vreme există întreaga plenitudine a substanței poetice. Cu toate acestea, literatura popoarelor mai noi prezintă o evoluție similară, desfășurată în etape tipice. Urmărind-o pe aceasta, îmi propun să stabilesc momentul istoric în care, în cursul dezvoltării poeziei europene, și-au făcut apariția scriitorii germani pe care îi înfățișez aici.

La început, poezia ne apare determinată de spiritul public al unor comunități politico-militare restrînse. În poezia lirică, ea a exprimat spiritul acestei societăți. Din mituri, vieți de eroi și legende istorice, ea și-a extras temele epicii ei firești și primitive. Iar idealurile acestora ea le-a întruchipat în acțiuni și în caractere tipice. Fantezia era determinată de o comunitate sufletească, din lăuntrul căreia fiecare individ vorbea, gîndea, acționa și făurea versuri. Treptat, cultura s-a dezvoltat ; au apărut organisme de stat mai complexe ; ideile creștine și cultura antică au fost reunite sub egida bisericii ; temele poetice au peregrinat de la un popor la altul și formele artistice create de antichitate și-au exercitat acțiunea pînă în zilele noastre. În opoziție cu perfecționarea continuă a idealului creștin al renunțării, s-a dezvoltat idealul vieții laice, lumești, afirmîndu-și existența de sine stătătoare. Așa s-a ajuns la închegarea definitivă a ceea ce a reprezentat întreaga evoluție de pînă atunci, în lirica și epica specific cavalerească și a epopeilor naționale. În arta narațiunii franceze, în *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, în *Cîntecul Nibelungilor* și în *Divina Comedie* de Dante, lumea medievală și-a găsit o oglindire

obiectivă : acelaşi spirit colectiv care se obiectivase în această lume, a căutat să o cuprindă apoi sub forma epicii. Ca şi imaginaţia care crease substanţa epopeilor, imaginaţia care le dădea ultima configuraţie era şi ea strict determinată. Era dominată de duhul care anima întreaga societate, care pătrunsese în rînduielile politice feudale şi îşi găsea expresia în doctrinele bisericeşti — şi chiar, cînd se afla în opoziţie cu idealurile bisericii, rămînea condiţionată de această opoziţie. Omul nu s-a ridicat încă, pe baza unei introspecţii personale şi istorice, deasupra condiţiei sale istorice ; omul rămîne cramponat de ceea ce îi este dat, iar orizontul geografic şi istoric al acestei condiţii date îl îngrădeşte. Fantezia creează tipic şi convenţional. Iar dăruirea concretă, care se consacră vieţii în întreaga ei amploare, îşi găseşte şi mai departe expresia în epopee.

Epoca marii arte bazate pe fantezie începe de la mijlocul secolului al XIV-lea şi ajunge pînă la mijlocul secolului al XVII-lea. S-a arătat adesea cum, în cadrul acesteia, s-a produs, prin interacţiunea diferitelor arte, adîncirea vieţii interioare laice, descoperirea semnificaţiei şi frumuseţii din natură şi viaţă, numai că nu s-a relevat rolul muzicii în acest proces. Înăuntrul acestei corelaţii, a apărut creaţia literară a lui Petrarca, Lope, Cervantes şi Shakespeare. Pentru forţa fanteziei din cadrul ei, era de cea mai mare însemnătate să se ştie cum acţionau asupra scriitorilor respectivi muzica şi pictura. Acest lucru a început după năruirea sistemului teologic, care împresurase cerul şi pămîntul cu păienjenişul unor forme şi substanţe imaginare — în ale căror mreje Dante mai era încă prins — şi s-a încheiat atunci cînd, începînd de la Galilei şi Kepler, ştiinţele moderne ale naturii şi filozofia s-au interpus, cu noul lor sistem de concepte, între realitate şi poezie. Noua creaţie poetică nu a mai căutat deci sensul vieţii în împărăţia cerească ; ea nu era totuşi încă ferm ancorată, prin practicarea curentă a gîndirii ştiinţifice, în interdependenţa cauzală a fenomenelor realităţii. Din chiar relaţiile de viaţă, din experienţa vieţii care ia naştere în cadrul acestora, ea şi-a propus să con-

struiască un sistem de corelații ale sensurilor, în care să devină perceptibile atît ritmul cît și melodia vieții.

Viața însăși, privită de pe această nouă poziție, apărea de o bogăție și de o forță considerabil sporite. Acest lucru s-a făcut simțit mai întîi în republicile italiene, dar abia în marile monarhii ale Spaniei, Angliei și Franței și-au găsit cîmp larg de desfășurare personalități puternice, o gîndire viguroasă, acțiuni impetuoase și intense. Sentimentul puterii naționale a intensificat toate manifestările vieții. Într-o strălucită societate aristocratic-monarhică, s-a dezvoltat arta de a se reprezenta pe sine, de a dobîndi autoritatea, de a înțelege existența individuală ; în capitalele acestor țări, s-a concentrat cultura, munca și năzuința de a trăi marile satisfacții ale vieții. Astfel, viața însăși dădea impulsul spre dramă.

În aceste circumstanțe, fantezia poetică a început să-și modeleze propria lume după o nouă lege interioară. În literatură, s-a impus un tip de oameni independenți, care nu mai erau legați de împrejurările istorice. Un orizont nesfîrșit se întindea în jurul lor. Scriitorii trebuiau să se ia la întrecere cu o viață intensă, pentru a o depăși prin efecte și mai puternice. Iar Renașterea literaturii antice și-a elaborat, la rîndul ei, un limbaj propriu al formelor. Astfel a luat naștere, începînd cu Italia, un stil nou, grandios, care aspira să exprime plenitudinea vieții, varietatea lumii și frumusețea ei nou înțeleasă — într-o muzicalitate a limbii care se extindea și asupra prozei, implicînd de asemenea o stare de spirit independentă și o configurare picturală a scenelor, comună unor Ariosto, Tasso, Camões și Cervantes. În compoziție, interdependența cauzală a întîmplărilor, coloana vertebrală de nezdruncinat a literaturii de mai tîrziu, este alterată în favoarea unor legi superioare, care rezultă din desfășurarea liberă a fanteziei. Și în acest tot, omul dobîndește o nouă poziție. În timp ce relația individului cu o ordine transcendentă bine definită și cu lumea metafizică a substanțelor abstracte bate în retragere, iar relația sa cu complicata corelație cauzală din natură și societate nu a apărut încă limpede, așa cum avea să o contureze dez-

voltarea ulterioară a ştiinţei, individul îşi cucereşte un raport direct cu forţa divină. Energiile individului par să se ridice nemijlocit din profunzimea ei creatoare şi ele îşi străbat drumul fără să fie îngrădite de condiţiile determinante ale existenţei, străbătînd întreaga viaţă, după legea propriei lor esenţe. În această creaţie literară, reflectorul luminează exclusiv valorile de viaţă ale personajelor şi semnificaţia crîmpeiului de lume care le înconjoară ; valorile vieţii sînt reliefate prin ceea ce le este comun şi prin contrastul lor, în timp ce relaţiile profunde de viaţă, prin prisma cărora este abordată acţiunea, sînt reliefate prin acţiuni paralele. Din antagonismul care împarte societatea vremii în două lumi, aristocraţia şi lumea „de jos", în dramă şi roman apare punerea faţă în faţă a unei lumi a nobilei bucurii de a trăi şi a vigoarei, şi a unei lumi de rînd, greoaie şi primitivă, pe care numai umorul o poate înfăţişa artistic. Şi din adîncurile vieţii se înalţă în acest univers umbre ale morţilor, magie şi vrăjitorie, iele şi duhuri. Ori de cîte ori are de-a face cu o existenţă, epoca aceasta crede că simte în ea o putere sufletească deosebită. Iar din corelaţia lucrurilor răzbate o armonie ocultă, care împresoară totul. Alternanţa pestriţă a episoadelor şi a stărilor sufleteşti este îmbinată de această fantezie romantică într-o unitate muzicală de o speţă cu totul nouă. Chiar timpul şi spaţiul, aceste eşafodaje solide ale realităţii, sînt luate în considerare numai în raport cu semnificaţiile relaţiilor pe care le prezintă în cadrul vieţii.

Lirica lui Dante şi Petrarca a fost expresia noii interiorităţi lumeşti. Ecourile fireşti, naturale ale sentimentelor au fost aici înălţate în sfera elevată, gravă, strunită artistic a unei unităţi de simţire. Astfel au luat naştere, sub influenţa limbii italiene, cu sunetele ei dulci şi rezonanţa ei bogată, noile forme ale liricii. Pornind de la aceasta, s-a răspîndit o legitate muzicală a formei, răsfrîngîndu-se asupra tuturor genurilor literare. Bucuria produsă de frumuseţea versurilor şi libertatea imaginaţiei creatoare au constituit baza comună a artei epice a lui Ariosto, Tasso şi Camões. Ariosto a prefăcut reali-

tăţile impunătoare ale epopeilor eroice într-un joc voios al fanteziei atotputernice. Raportul logic al evenimentelor este umbrit de armonizarea culorilor, de forţa diferitelor scene, de zugrăvirea bogăţiei şi voioşiei vieţii. Personajele sale vin de undeva dintr-un ţinut sălbatic, impregnat de romantism ; ele îşi afirmă locul prin însemnătatea lor în marea varietate a existenţei şi ne apar de un pitoresc deosebit, ca figurile concomitente ale perioadei de înflorire maximă a Renaşterii. Şi dacă Tasso şi Camões au înnoit încă o dată, cu mijloacele vremii lor, epopeea eroică a lui Virgiliu, dacă pentru aceasta au folosit din plin magie, zîne, forţe supranaturale, divinităţi alegorice, patriotism, pofta de aventură şi religiozitatea, ca şi sonoritatea versului : spiritul vremii nu s-a putut exprima în aceste forme — epopeea eroică a dispărut. Toată această artă a naraţiunii în versuri a fost depăşită de romanul şi de nuvelele lui Cervantes : viaţa şi geniul timpului şi-au găsit aici expresia, datorită celui mai liber şi mai profund dintre scriitorii de atunci ai lumii romanice. Un calm contemplativ izvorînd dintr-o înaltă înţelepciune pluteşte în *Don Quijote* al său, dincolo şi deasupra tuturor frămîntărilor sufleteşti, a tuturor rătăcirilor şi amăgirilor vieţii ; el pluteşte ca o ironie biruitoare deasupra fiecărui episod şi a fiecărui dialog. Şi tot aşa cum în acea vreme tablourile şcolii veneţiene umpleau castelele Italiei şi Spaniei, expunerea lui Cervantes are un nespus farmec pictural — pictural nu numai în înţelesul unei desăvîrşite expresii vizuale, ci şi în ce priveşte efectul estetic care rezultă din dispunerea figurilor în cadrul peisajului.

Centrul de greutate al creaţiei poetice trebuia însă să devină dramaturgia. Se acumulaseră toate mijloacele pentru cea mai deplină realizare a acesteia. Teatrul din capitala ţării, oamenii independenţi, acţiunile măreţe, în care domneau pasiunile dezlănţuite, setea de putere împinsă pînă la ferocitate, şi, înainte de toate, o cufundare în adîncurile unde caracterul, datoria şi soarta s-au întreţesut ; din acestea rezultă concentrarea şi simplificarea întîmplărilor din care drama este alcătuită.

Punctul culminant al noii opere dramatice este teatrul englez al lui Marlowe şi Shakespeare. Forţa tinereţii ce caracterizează popoarele nordice a dat cea mai mare vigoare imaginaţiei lor. Limba mai avea o mare forţă senzorială, era bogată în imagini. Văzul mai era încă indestructibil legat de gîndire. Proza însăşi mai exprima gîndurile în imagini — aceasta nu intenţionat, ci fără să vrea. Stilul şi ideile unui filozof inductiv ca Bacon sînt susţinute de forţa fanteziei creatoare. Controversele medicale şi filozofice ale lui Paracelsus reduc orice existenţă la forţă, descoperă sufletul în orice lucru, se exprimă în limbajul simţurilor şi prin aceasta sînt superioare oricăreia dintre poeziile de astăzi. În scrierile de tinereţe ale lui Luther există un simţămînt al situaţiilor, o forţă a imaginaţiei creatoare, împinsă pînă la halucinaţie, o putere a expresiei care merge pînă la brutalitate ; comparată cu aceasta, întreaga poezie religioasă a lui Klopstock apare şi astăzi lipsită de forţă. Chiar şi de problemele astronomice, un Kepler se apropie, în opera sa de tinereţe, prin reprezentări proprii imaginaţiei. Acesta este terenul pe care creşte arta fanteziei lui Shakespeare. Întregul Univers apare la el însufleţit şi tainic, mişunînd de forţe divine şi demonice. Un nimb spiritual pluteşte ca o ceaţă uşoară în jurul tuturor lucrurilor, făcîndu-le să se arate într-o lumină aparte, ciudată. Duhurile care dansează la lumina lunii, fantomele atotputernice care, venite dintr-o lume invizibilă, atrase de crime şi sînge, pătrund în lumea vizibilă, sînt pentru scriitor manifestări ale forţei invizibile. Pe acest fundal apar, concepute în spiritul realismului grav al imaginaţiei creatoare germanice, chipuri tragice, a căror pasiune neînfrînată jinduieşte parcă după sînge. În comedii ca şi în feerii, se deschide o lume fantastică, plutind ca un curcubeu deasupra tragismului existenţei.

Şi iată că popoarele mai noi au păşit în stadiul ştiinţific al istoriei lor. Această prefacere s-a produs începînd din primele decenii ale secolului al XVII-lea ; Shakespeare şi Galilei s-au născut în acelaşi an, 1564, iar

Calderon şi Descartes au fost contemporani. Cunoaşterea ştiinţifică făcuse primii paşi la popoarele Orientului, dezvoltîndu-se apoi în lumea culturală a Mediteranei — iar acum, în sfîrşit, în cursul veacului al XVII-lea, ea şi-a atins ţelul, prin creaţia concertată a lui Bacon, Galilei, Kepler şi Descartes : descoperirea ordinii naturale şi a legilor ei. Imaginaţia ştiinţifică creatoare a fost integrată acestei ordini, reglementată prin corelarea metodică a gîndirii matematice cu observaţia, inducţia şi experimentul. Universul fizic a fost înţeles ca o conexiune mecanică, prin raportarea legilor mişcării la adevărata structură a sistemului solar — şi această modalitate explicativă a fost apoi aplicată luminii şi sunetului, circulaţiei sanguine şi percepţiilor. Înţelegerea interdependenţei cauzale din natură a făcut posibilă, într-o măsură din ce în ce mai mare, stăpînirea acesteia. În aceeaşi vreme, ştiinţa şi-a extins stăpînirea şi asupra lumii spirituale. Procedeele constructive ale ştiinţelor naturii guvernate de matematică au fost transpuse asupra dreptului şi statului. Independenţa indivizilor, dreptul lor la bunăstare personală, dezvoltarea forţelor lor, libertatea conştiinţei şi ideilor constituia un principiu care crea condiţiile pentru o dezvoltare nelimitată a societăţii. Cercetătorul era pe deplin convins de autonomia raţiunii şi ea a fost ridicată de filozofi la rang de principiu.

O forţă nouă a intrat astfel în istoria creaţiei poetice. Această forţă a acţionat de atunci continuu şi irezistibil. Căci transmiterea integrală şi adecvată a adevărurilor de la o persoană la alta, de la o generaţie la alta duce la o îmbogăţire necontenită a acestora. Undeva, în acest domeniu, se realizează întotdeauna un progres important. Şi cum cunoaşterea realităţii a făurit un nou fundament şi un nou etalon, modificat, pentru credinţa religioasă, pentru metafizică şi creaţia literară, au început din acest moment să se producă schimbări hotărîtoare în cea mai înaltă dintre sferele spiritului. În timp ce raţiunea se străduia să îngenuncheze teologia creştină, ea întîlnea aici, ca în cazul tuturor religiilor universale, un sîmbure

incomprehensibil, straniu, paradoxal în raport cu raţiunea, provenind dintr-un contact violent cu nevăzutul; ea nu va putea decît să-l distrugă, iar religia va trebui să caute noi forme, mai puţin rigide. Pretenţiile ridicate de metafizică la o validare generală nu pot să ţină piept normelor riguroase ale ştiinţei. Şi fantezia poetică va ajunge pentru multă vreme sub dominaţia gîndirii, ea va vedea adesea în ştiinţă duşmanul ei, iar abia atunci cînd cunoaşterea ştiinţifică va ajunge mai aproape de viaţă, de istorie, şi creaţia literară, mai aproape de cuprinderea, de înţelegerea întregii realităţi — experienţa de viaţă a poetului şi gîndirea noţională se vor apropia una de cealaltă.

Pornind de la ştiinţă, s-a format noua proză, cea franceză a lui René Descartes, cea engleză a lui John Locke, cea germană a lui Christian Wolff şi a şcolii lui. În această proză domneau conceptul, analiza riguroasă, deducerea concluziilor. Dar încă din secolul al XVII-lea, în confruntarea dintre ştiinţă, ortodoxie şi experienţa religioasă, de la expuneri s-a ajuns la dezbateri şi în încleştarea dintre aceste poziţii opuse s-a format unul dintre cei mai mari scriitori ai Franţei — Blaise Pascal. Aici însă s-a impus un alt element deosebit de important, societatea, aşa cum aceasta s-a cristalizat în perioada dezvoltării maxime a autocraţiei. Societatea alcătuia publicul scriitorului şi poetului şi ea a dus la remodelarea limbii, aşa cum aceasta s-a produs mai întîi în Franţa. Societatea de la curte a descoperit în conversaţie cea mai sublimă şi cea mai nevinovată dintre desfătările ei; ea înţelegea să se diferenţieze de poporul cel umil şi de limbajul său prin delicateţea, prin gustul ales, prin spiritul rafinat al conversaţiilor ei, prin alegerea minuţioasă a cuvintelor şi nuanţarea subtilă a exprimării. Iar Academia, pe care Richelieu a întemeiat-o în 1635 în viziunea acestei societăţi stăpînitoare, a întreprins stabilirea de reguli pentru limbă şi literatură. Fără să ţină seama de faptul istoric al existenţei limbii, Academia şi-a exercitat, în numele raţiunii, prerogativele rezultînd din suprema ei funcţie judiciară. Vocabularul a fost simplificat. Termenii proprii

erudiției, expresiile de specialitate, denumirile concrete corespunzînd marii diversități a lucrurilor existente au cedat locul unor desemnări mai generale. Fiecărei părți de vorbire i s-a precizat locul în cuprinsul propozițiilor. Iar stilul acestui ansamblu a fost subordonat aceleiași ordini și simetrii clare, care domnea în castelele și grădinile acelor zile. Limba a devenit astfel organul rațiunii. Academia, tradiția antică și spiritul filozofic s-au unit apoi pentru a delimita genurile în poezie și proză și a indica fiecăreia dintre speciile literare regulile dezvoltării fanteziei proprii ei — mai ales dramei, ale cărei legi cu înțelesuri profunde, create în epoci de înflorire a artei fanteziei, nu mai putea fi înțeleasă de noile minți prin excelență rațională. Și această normare a limbii și literaturii s-a extins din Franța și la celelalte națiuni de cultură. Ceea ce în filozofie reprezenta metoda, a devenit în literatură gustul și norma lui. Acestea erau într-o legătură intimă cu formele de viață ale societății, iar în unitatea dintre operele literare și întreaga civilizație a secolului rezida forța și semnificația lor trainică.

Noua formă a limbii și literaturii a devenit apoi, în secolul al XVIII-lea, instrumentul unei puternice mișcări, care a oferit societății noi conținuturi, valori și țeluri. Această mișcare se întemeia pe conștiința progresului continuu al cunoașterii realității, care lega națiunile de cultură înaintată într-o singură unitate. Autonomia rațiunii, solidaritatea societății, progresul acesteia spre cele mai înalte înfăptuiri prin stăpînirea naturii, prin reglementarea statului și dreptului, prin biruirea oricărei împotriviri bisericești sau politice — acestea au fost ideile conducătoare ale epocii iluministe. Învățatul a devenit scriitor ; primul, făcînd parte din categoria puțin numeroasă a oamenilor de știință, era legat, printr-o activitate comună, de celelalte verigi ale aristocrației cunoașterii ; cel de al doilea voia să acționeze asupra societății. Mișcarea a început în Anglia odată cu Revoluția din 1688, iar scriitorii ei cei mai însemnați au fost acolo Anthony Ashley, Cooper Shaftesbury și Joseph Addison. În Anglia

Voltaire şi Montesquieu au asimilat apoi * progresele vieţii de stat, ale filozofiei şi literaturii, devenind, prin limpezimea biruitoare şi puterea de convingere a prozei lor, scriitorii de frunte ai Europei. Sub influenţa lor, s-au format Lessing, marele rege * şi Kant. Cei mai mulţi dintre fruntaşii opiniei publice erau în acelaşi timp învăţaţi, scriitori şi poeţi. Şi publicul lor cunoscuse schimbări, ca şi ideile lor. Ei s-au adresat noii categorii a oamenilor de cultură şi în cadrul acesteia clasa burgheză a dobîndit o poziţie importantă.

Creaţia literară a veacului al XVIII-lea vădeşte astfel o nouă structură. Societatea, limba şi regulile poetice ale spiritului clasic dăduseră naştere, în secolul al XVII-lea, tragediei lui Corneille şi Racine. Corneille mai era cu totul condiţionat de idealul eroic; Racine a aprofundat tragedia lui Corneille, prin rafinarea sentimentelor în cadrul societăţii de curte; prin cunoaşterea mişcării religioase de la Port-Royal, care s-a întors de la tradiţia ierarhică la experienţa religioasă, el a creat drama psihologică, de care aveau să fie legate toate progresele ulterioare ale dramaturgiei, dar noul prototip al creaţiei literare s-a desăvîrşit abia în secolul al XVIII-lea. Spiritul ştiinţific a pătruns de la pătura superioară a învăţaţilor, în societate. Raţiunea reglementa în mod autoritar întreaga viaţă sufletească; ea a adus la ascultare pasiunile şi fantezia şi a deschis lupta împotriva tradiţiilor religioase, despotismului şi privilegiilor claselor stăpînitoare. Această mişcare a cuprins şi poezia. Idealul ei a devenit omul, a cărui comportare este determinată din lăuntrul său de sentimentul moral. În starea de spirit a scriitorului, domnea încrederea în ordinea teleologică a lumii şi simţămîntul datoriei de a-şi pune aptitudinile superioare în slujba desăvîrşirii propriei sale fiinţe. Prin aceasta, în evoluţia poeziei a apărut o nouă trăsătură, de cea mai

* Dilthey se referă la perioada cînd Voltaire (1726—1729) şi Montesquieu (1729—1731) s-au aflat în Anglia, studiind stările de lucruri de acolo, expuse apoi în scrierile lor (n.t.).

* E vorba de Frederic II, regele Prusiei (n.t.).

mare însemnătate. Pe lîngă sentimente şi pasiuni, care îşi au obîrşia în destinele individuale ale oamenilor, ajung acum să se impună stările de spirit universale, care provin din raportul oamenilor cu viaţa şi cu lumea. Ele au fost acum ridicate, prin forţa concepţiei filozofice a veacului, în sfera de lumină a conştiinţei, iar domnia ideilor le-a dat o putere cu totul ieşită din comun.

Vechea specie literară a poeziei didactice a dobîndit astfel o nouă însemnătate şi a cunoscut o largă răspîndire în întreaga literatură europeană. Ideile despre cea mai bună dintre lumi, despre ordinea teleologică şi frumuseţea naturii, despre însuşirile morale înnăscute ale omului, despre fericirea simplă pe care o poate dobîndi într-o viaţă conformă cu natura au devenit obiectul poeziilor didactice ale lui Alexander Pope şi Albrecht Haller, ele au constituit fundalul tablourilor naturii zugrăvite de James Thomson şi Ewald Christian von Kleist, în opoziţie cu ele a apărut poezia didactică a lui Voltaire, iar în ansamblul lor, acestea s-au extins asupra întregii creaţii lirice a vremii. În ele şi-au găsit terenul de inspiraţie simţămintele lui Haydn, în ale cărui lucrări *Creaţiunea* şi *Anotimpurile* această dispoziţie sufletească şi-a găsit cea mai profundă şi nepieritoare expresie. Din proiectarea acestor idealuri spre o stare naturală închipuită, a izvorît caracterul idilic al literaturii acestui veac, iar satira lui a apărut din simţămîntul contrastului cu societatea existentă. Aşa se explică faptul că aceste două dispoziţii sufleteşti au străbătut întreaga literatură didactică.

Acelaşi spirit al iluminismului schimbă acum poziţia şi caracterul literaturii narative şi dramatice. Ochiul poetului este orientat spre o concepţie de viaţă proprie unui om care a trecut prin şcoala ştiinţei. Opera sa este construită pornind de la stricta respectare a conexiunii relaţiilor cauzale. Verosimilitatea ei nu provine în primul rînd din unitatea interioară şi din forţa unei a doua lumi, a fanteziei, ci din concordanţa cu relaţia logică a lucrurilor în spaţiu, timp şi cauzalitate. Au dispărut forţele care acţionau, în acea a doua lume a fanteziei, din

înălţimi ca şi din profunzimi. Viaţa cu care fantezia umplea natura a devenit un adaos sentimental, fictiv, la concepţia raţională asupra naturii, confecţionat artificial, cu ajutorul unor expresii pitoreşti sau cu elemente provenite din mitologie. Toată viaţa se concentrează în jurul omului. Disecţia analitică a lumii omeneşti este acum preocuparea de bază a noii filozofii şi ideea desăvîrşirii umane devine scopul moralei. În cadrul societăţii, religiozitatea luminată mai cunoaşte caractere puternice, sincere, stăpînite, care ne apar consecvente cu ele însele pînă la o originalitate aspră, în romanele engleze sau în dramele lui Lessing.

Simţul realităţii specific iluminismului îi duce tot mai mult pe aceşti scriitori la o descriere deplină, integrală, a acestei lumi a oamenilor. Şi tocmai în aceasta rezidă trăsătura de bază prin care procedeul lor realist depăşeşte toate creaţiile literare anterioare, pregătind totodată literatura epocilor ulterioare — o trăsătură care a dat acestei reprezentări a oamenilor un fundal ideal şi anume acelea că întreaga varietate pestriţă a existenţei umane, care stîrnise admiraţia reprezentanţilor artei fanteziei, este acum privită numai în conexiunea ei cu natura umană comună şi cu idealul ei umanitar.

Aceste modificări în trăirea poeţilor au schimbat raportul lor faţă de lucruri şi faţă de genurile poeziei, şi fiecare dintre aceste genuri a dobîndit astfel o nouă structură. Cum noile idealuri se aflau în opoziţie cu spiritul războinic şi bisericesc al despotismului, epopeea eroică a intrat în eclipsă, chiar *Henriada (La Henriade)* lui Voltaire bucurîndu-se de răsunet doar datorită ideilor despre statul naţional şi libertatea religioasă pe care le conţinea. Şi cum să nu fie lovită şi tragedia eroică de această prefacere a spiritului ! Doctrina epocii mai considera încă tragedia drept forma cea mai înaltă a creaţiei literare ; în societatea epocii iluministe existau doar destule momente tragice, găsindu-şi expresia în conflictul dintre clasele stăpînitoare şi burghezie, dintre constrîngerea bazată pe ierarhie şi libertatea conştiinţei, dintre despotism şi drepturile politice ; pe lîngă aceasta, noua

formă, pe care tragedia o îmbrăcase în Franța, dispunea de mijloace extrem de eficiente în continuitatea și unitatea acțiunii, în slujba cărora se găseau unitatea de timp și de loc, ca și structurarea în scene mari, așa cum va arăta studiul despre Lessing. Dar lumea politică devenise nepoetică, armatele acestei epoci erau mașini conduse de o mînă invizibilă, politica externă o făceau cabinetele ministeriale, administrația era secretul funcționărimii, iar scriitorii, în ura lor împotriva războaielor urzite de cabinete, se simțeau din străfundul făpturii lor înstrăinați de sîngeroasele lupte pentru putere. Contradicția dintre spiritul iluminismului și tragedia eroică mi se pare însă și mai profundă. Această epocă este însuflețită din simțămîntul biruitor al progresului pe calea dezvoltării personalității și a desăvîrșirii omului ; acolo unde exprimă o trăsătură proprie a tragismului vieții, eroii ei cad jertfe politicii și fanatismului religios ; ei acționează mînați de o forță morală și nu de o pasiune nestăpînită. Și de aceea, *Cato*, cel cîndva atît de admirat al lui Addison, tragediile romane ale lui Voltaire și chiar *Emilia Galotti* a lui Lessing nu suscită decît o admirație rece. Aci nu se fac auzite vibrațiile profunde pe care le zămislește însăși trăirea tragismului vieții. Nicăieri nu iese în evidență corelația dintre acțiuni, suferințe și moarte pe de o parte și temeiurile adînci ale existenței noastre pe de altă parte. Dimpotrivă, noua structură a piesei de teatru burgheze a constituit creația cea mai specifică a acestei vremi. Ea s-a întemeiat pe observarea vieții ; temele ei erau problemele epocii, iar acțiunile ei proveneau din contradicțiile societății existente. Există de aceea o filiație directă de la aceste piese la teatrul modern. Și piesei de teatru burgheze de atunci îi lipsește firește raportul dintre conflictele vremii și tragismul etern al existenței umane.

Toate forțele de care a dispus creația literară a iluminismului s-au manifestat în comediile vremii : cea mai febrilă dezvoltare a vieții de societate la diferitele curți, rafinamentul extrem al spiritului, subtilitatea sentimentelor, gustul conversației, înclinația spre intrigă, o pricepere remarcabilă în complicarea și rezolvarea acți-

unilor, dar înainte de toate simţământul bucuriei de a trăi. Aceste forţe ale secolului luminilor s-au manifestat aici, în conexiuni mereu noi, de la Voltaire la Marivaux, în *Minna von Barnhelm* a lui Lessing, în *Bărbierul din Sevilla* şi în *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, ele constituind cele mai desăvîrşite creaţii ale unei societăţi care voia să-şi privească şi să-şi savureze viaţa frivolă într-o deplină seninătate. Şi profunzimea gravă a iluminismului, ca şi bucuria de a trăi care îl caracterizează îşi conjugă acum acţiunea în roman, care a preluat moştenirea epopeii şi a depăşit pînă şi drama în ce priveşte înrîurirea sa, în virtutea capacităţii sale specifice de a furniza o reprezentare multilaterală şi obiectivă a vieţii. Cervantes şi Rabelais nu au fost egalaţi de nici un roman al acestei epoci ; s-au constituit însă toate elementele pentru o nouă structură a acestui gen literar, care avea să întreacă amîndouă aceste modele : fundamentarea naraţiunii pe moravurile vremii, structurarea acţiunii în raport cu contradicţiile societăţii, tensiunea pe care o provoacă peripeţiile acestei lupte, adîncimea psihologică, descoperirea unei istorii a evoluţiei psihologice în viaţa eroului şi înfăţişarea realistă, alcătuită din gravitate şi umor. Toate aceste elemente, folosite de fiecare scriitor în parte, au fost concentrate apoi în romanele lui Goethe, Balzac şi Dickens.

Pe fundalul acestei progresiuni a creaţiei literare la popoarele mai noi, să lăsăm în cele ce urmează să se perinde imagini din istoria literaturii noastre germane.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

CÎND RĂSUNĂ PRIMELE VERSURI din *Tasso* și *Ifigenia*, la începutul lui *Wilhelm Meister*, avem simțămîntul că trecem printr-o poartă minunată, dincolo de care sîntem cu totul rupți de prezent și de luptele lui, iar în fața noastră se deschide o lume cu totul diferită, unde încep să acționeze forțe ale sufletului nostru aflate altfel în repaos.

Lessing, dimpotrivă, este din spița noastră. Acolo unde el a lăsat să se rupă firul lui *Ernst și Falk (Ernst und Falk)*, sau mai curînd acolo unde mîna morții l-a rupt, în plină operă de cercetare a îngrădirilor făpturii noastre, provenite din natura și formele relațiilor sociale, a celor statale ca și a celor religioase, în plină cercetare, legată de aceasta, a corelației acestor forme cu condițiile geografico-istorice caracteristice în care ele se constituie — acolo credem că putem relua firul întrerupt. Ba mai mult, ni se pare că un om de felul lui s-ar fi simțit mai bine, cu mult mai bine, printre noi, decît în epoca sufocantă în care s-a ridicat, prins ca într-o menghine între sentimentalismul religios al lui Klopstock, Gellert, Kramer și imitația pedantă a marilor forme ale lui Corneille, care se potriveau prea puțin scriitorilor noștri mic-burghezi — înăbușit între trufia arogantă a învățaților și trufia arogantă a clericilor.

Și cine ar putea să citească cîteva pagini ale operei acestui om caustic, lucid, viguros, fără să simtă că el ar fi putut să trăiască, să scrie, să acționeze printre noi așa cum era el, fără nici o rezervă — ba mai mult, că ne-ar fi chiar necesar ? Cît de mult ar reprezenta astăzi pentru noi un om care ar putea da o expresie atît de puternică și sănătoasă transformărilor considerabile survenite în concepția noastră despre om și natura sa socială, ca și prefacerilor adînci ale idealului nostru etic

rezultat din acestea, aşa cum a făcut Lessing în *Nathan Înţeleptul* şi *Anti-Goeze* — pentru prima oară din nou în Germania de la marile scrieri de tinereţe ale lui Luther. Dar pînă ce apare un astfel de om — şi fără îndoială că efervescenţa actualelor stări de lucruri intelectuale şi morale îl vor produce, pentru că este necesar — pînă atunci fiecare literă din Lessing trebuie să fie sfîntă pentru noi. Cînd scrutăm ceea ce a rămas de la el, nu o facem cu ochiul plin de curiozitate al cercetătorului, ci cu zelul sfios al unui fiu, care în moştenirea tatălui său caută să dezlege o taină ce îi era destinată, pe care însă tatăl, în lipsa fiului, nu a încredinţat-o nimănui, fiindcă nu-i era îngăduit s-o încredinţeze altcuiva. Dacă studiul vieţii din trecut, avînd drept sursă cărţile, iar al celei prezente în mijlocul oamenilor, l-au dus la concluzii pe care atunci nu-i era îngăduit să le exprime — nouă Lessing nu ni le-ar fi ascuns ; noi sîntem moştenitorii tainei sale.

Dacă aşa au stat lucrurile — dacă într-adevăr a ascuns contemporanilor săi ceva, pentru totdeauna sau poate că moartea i-a zăvorît gura mai înainte ca el să considere că a sosit momentul potrivit să vorbească ! — este o problemă care conferă examinării scrierilor rămase de la el o atracţie comparabilă cu aceea a studiului fragmentelor unui întreg ce s-a pierdut. Ne revine nouă datoria să facem completările necesare, pentru a restaura întregul.

Şi, în fapt, avem motive temeinice să credem că el nu a comunicat contemporanilor săi unele dintre ultimele şi cele mai importante concluzii la care a ajuns în cursul vieţii sale, iar pe altele le-a transmis numai în forme parţial deghizate. Faţă de aceşti contemporani mărginiţi teologic, apăsaţi de condiţia existenţei lor, el s-a simţit ca un educator. Schiller şi Goethe nu au mai avut această poziţie. Pentru el însă, ea era firească, căci Lessing a fost primul german care, eliberat total de orice tradiţie teologică, de orice înclinaţie sau de orice aversiune faţă de ea, şi-a format nemijlocit o viziune despre viaţă, independentă şi pozitivă. Acest lucru nu se poate

spune nici despre Leibniz, incomparabil mai original în concepția lui despre lume. În timp ce Lessing înaintează în această direcție, în ultima epocă a vieții sale, simți efectiv cum în jurul său se formează un gol, cum el rămîne din ce în ce mai singur; pentru această călătorie de explorator nu și-a găsit nici un însoțitor, tot așa cum, altădată, s-a întîmplat cu incursiunile sale estetice, cînd de asemenea nu a aflat niciunul. Și cum sta așa, absolut singur, primind lupta cu toate curentele bazate pe tradiția teologică — prietene sau potrivnice, ceea ce-i era indiferent! — el trebuia să mascheze această poziție izolată, să-și găsească vremelnic aliați și, încetul cu încetul, să-i ridice pe contemporani la înălțimea sa. Aceasta era poziția sa și ea explică faptul că în ceea ce ne-a lăsat nu este exprimat pe deplin punctul său de vedere și că scrierile sale nu ne transmit concluziile ultime și cele mai profunde ale vieții sale.

Un interes lăuntric, pasionat, de partea noastră, iar de partea lui o atitudine atît de enigmatică — iată ce caracterizează condiția cercetărilor științifice asupra lui Lessing. Dacă există în istoria mai nouă a literaturii germane vreo temă care să ceară o examinare riguroasă și metodică — atunci aceasta este cea mai indicată.

Cînd, în plină desfășurare a unei activități creatoare debordante, Lessing a fost smuls brusc din făgașul existenței, cel mai vechi și mai intim dintre prietenii săi, Moses Mendelssohn, a luat primul hotărîrea de a scrie despre el. Planul acestei scrieri [1] a fost consemnat pentru noi în lucrarea despre viața lui Lessing, al cărei autor este fratele său. Numai un om necunoscător al naturii omenești s-ar putea aștepta — în situația a doi oameni, care au purtat cot la cot primele lor campanii literare, care și-au împărtășit primele forme ale teoriilor lor, încă necristalizate —, la o apreciere bazată pe o viziune istorică din partea celui rămas în urmă, acolo unde l-a lăsat marele său prieten, ajuns ulterior atît de departe. Ceea ce însă un astfel de tovarăș de drum, și numai el, poate da pe deplin sînt elementele specifice de analiză a detaliului, utile pentru înțelegerea unui geniu, pentru pă-

trunderea naturii intelectuale şi morale a acestuia, mergînd pînă la stilul muncii sale intelectuale şi la particularităţile lui morale. Datorăm schiţei lui Mendelssohn relevarea cîtorva trăsături de acest fel. De pildă, el scoate foarte bine în evidenţă nepăsarea ieşită din comun cu care această făptură omenească, atît de bogată, năzuind cu însufleţire să se manifeste, lansa în cursul convorbirii unele concluzii. „Un exemplu — spune în această privinţă Mendelssohn — sînt gîndurile sale despre rîs şi plîns. Nu aveam intenţia să-l jefuiesc, ci mai curînd puteam fi comparat cu un gospodar dezordonat, care ia lucruri în păstrare, fără să ţină nici o socoteală."[2] Lessing merge atît de departe, încît în scrisorile către Mendelssohn numeşte această teorie „teoria mea sau mai curînd a dumneavoastră"[3]. Este de neînchipuit cu cîtă nepăsare l-a jefuit ulterior Friedrich Nicolai. Dar ce puţine sînt informaţiile de acest fel care apar în schiţă şi — ceea ce este şi mai ciudat — cît de sărace sînt consideraţiile cuprinse în capitolul „Despre Lessing"[4] din *Orele dimineţii (Morgenstunden)* a lui Mendelssohn, ca şi în scrierea sa către prietenii lui Lessing! Pe drept cuvînt, acestea au produs atunci o adîncă dezamăgire. Totuşi, raportul dintre Lessing şi Mendelssohn se dezvăluie aici pe deplin, şi anume într-un mod care face cea mai mare cinste celui din urmă. Veneraţia pe care o manifestă acest om, de aceeaşi vîrstă, angajat într-o cercetare comună, recunoscîndu-i superioritatea, are ceva de-a dreptul mişcător. El nu vrea să fie nimic altceva decît „un discipol al profetului". Şi această veneraţie, această iubire este atît de susceptibilă, mergînd uneori pînă la gelozie, încît numai astfel se explică cît de mult l-a durut pe Mendelssohn că Lessing nutrea gînduri pe care i le tăinuia.

În acelaşi cerc mai vechi berlinez, s-a făcut remarcat şi fratele lui Lessing, Karl Lessing. În perioada 1793—1795, deci la vreo doisprezece ani după moartea lui Lessing, el a publicat, în trei volume, opera postumă şi o relatare a vieţii fratelui său. Numai că toate acestea

colcăie de o ignoranță de cea mai grosolană speță. Fiecare pagină din această scriere l-ar fi dus pe Gotthold Ephraim la disperare. Dacă în *Xenii (Xenien)* apar versurile :

> Nobilă umbră, mînioasă ești ? Da, împotriva
> cumplitului frate
> Care nu-mi lasă oasele să putrezească în pace

atunci mînia lui Lessing, corespunzător modului său de a gîndi, desigur că nu s-ar fi referit la publicarea vreunei file așternute de mîna sa — cine oare ar putea să se lipsească măcar de una din ele —, dar s-ar fi dezlănțuit împotriva a ceea ce ușuraticul său frate a scris despre filele acestea și despre el însuși. Totuși, chiar aici, printre cele mai lipsite de rost considerente ale scrierii berlineze, se află unele note valoroase.

Între timp, în confruntare cu vechea școală de la Berlin, căreia îi aparținuseră prietenii lui Lessing, s-a ridicat o nouă școală literară și științifică ; ea a trebuit să preia autoritatea celui care fusese atît de puternic. Tocmai cînd a apărut viața lui Lessing, scrisă de fratele său, se afla la Berlin Friedrich Schlegel, care, în cutezanța lui tinerească, a socotit cît se poate de firesc să ocupe, alături de fratele lui *, jilțul de judecată al marelui critic rămas liber, de la moartea acestuia. El a fost primul care a ridicat o obiecțiune judicioasă împotriva interpretării lui Lessing, pe care vechea școală de la Berlin o impusese în mod repetat publicului, în ciuda protestului lui Jacobi. În 1797, urmînd foarte curînd biografiei amintite, a apărut fragmentul despre Lessing [5] datorat lui Friedrich Schlegel, care apoi a fost reprodus în capodopera critică a celor doi frați *Caracteristici și critici (Charakteristiken und Kritiken)*, împreună cu o completare destul de ciudată : în 1804, Friedrich Schlegel a publicat trei volume intitulate *Gîndurile și părerile*

---

* Este vorba de August Wilhelm Schlegel (1767—1845), critic literar, estetician și poet (*n.t.*).

lui Lessing (Lessings Gedanken und Meinungen), o speculaţie de librărie prost camuflată, reprezentînd totuşi cel mai bun lucru care s-a spus pînă atunci despre Lessing. Împotriva punctului de vedere dominant, care îl considera pe Lessing drept un gînditor de ocazie, înrudit cu Mendelssohn, el a identificat, cu deplină justificare, în Lessing, un pedagog preocupat să promoveze gîndirea sistematică. A arătat că noi nu dispunem de scrieri germane mai apte de a stimula şi de a forma spiritul unei gîndiri proprii, independente, decît cele ale lui Lessing. Însemnătatea investigaţiei constă în faptul scoaterii în evidenţă a acestei forţe stimulatoare a scrierilor lui Lessing, datorată formei lor interioare. Asupra acestei forme interioare, Friedrich Schlegel s-a oprit vreme îndelungată ; faptul este de înţeles, căci studiile sale platoniciene îl preocupaseră timp de cinci ani.

Iată deci că înseşi contemporanii săi şi generaţia care i-a urmat arată un puternic interes faţă de viziunea asupra vieţii şi concepţia despre lume la care ajunsese acest om, deschis tuturor realităţilor şi adevărului, cu o mare putere de gîndire. Ceea ce izbuteau însă să spună ei despre toate acestea, era pe deplin nesatisfăcător. De atunci, s-a încercat de mai multe ori să se desprindă înţelesul fragmentelor răzleţe, în care Lessing a lăsat posterităţii ultima şi suprema concluzie a vieţii sale. Acelaşi interes faţă de această enigmă m-a făcut şi pe mine să mă ocup de Lessing. Pentru a o dezlega, este necesar să-ţi reprezinţi întreaga desfăşurare a cercetării ştiinţifice întreprinse de Lessing, ca şi poziţia pe care el o ocupă în dezvoltarea ştiinţifică, literară, intelectuală a Germaniei începînd din anul 1760. Trebuie stabilit punctul în care aceste cercetări sînt legate de creaţia sa literară. Numai din aprecierea globală a existenţei sale poate fi înţeleasă importanţa lui pentru literatura noastră. Datorită mărturiei celor mai de seamă contemporani ai săi, mai ales a lui Goethe, ale cărui observaţii reprezintă un adevărat canon privind importanţa literar-istorică a acelor elemente care intrau în orizontul său intelectual, reiese cu o deosebită evidenţă faptul că pe

umerii puternici ai lui Lessing s-a sprijinit întreaga prefacere a literaturii noastre. Dar oare care elemente din activitatea acestui om îndreptată neobosit în atîtea direcții, cuprinzînd toate problemele care interesau vremea sa, i-au conferit această poziție ?

I Anii de formare

Cînd Lessing a început să observe, pe la mijlocul veacului ambianța literară, el a constatat că pe primul plan al preocupărilor spirituale se aflau disputele teologice și controversele literare dintre Johann Jakob Bodmer, Johann Christoph Gottsched, Friedrich Gottlieb Klopstock, poeții lirici. Dar realitatea care domina dezvoltarea literaturii noastre era aceea că reforma luterană se manifestase în Germania cu o energie a conștiinței religioase depășind tot ceea ce se petrecuse în orice altă țară ; din această împrejurare, rezulta o predominare cu totul particulară a interesului pentru teologie și acesta s-a menținut astfel multă vreme prin absența tuturor celorlalți factori care în Anglia și Franța determinau factorii și interesele legate de iluminism. Aceasta a determinat caracterul a tot ceea ce a apărut la noi în mod firesc, de la compendiile dogmatice și cîntecul religios pînă la poezia didactică cu caracter religios a lui Haller și *Mesiada* lui Klopstock.

Cel mai de seamă eveniment literar de la mijlocul secolului, această *Mesiadă,* caracterizează de minune jalnica lipsă de maturitate a gîndirii și simțirii germane de atunci : un elev de gimnaziu formulase un plan și inițiase o poezie, în care bărbați capabili și serioși au regăsit expresia propriei lor viziuni despre lume și oameni. Cine ar putea contesta oare neobișnuita forță lirică a lui Klopstock sau ar voi să îi diminueze importanța ? Dar nu este mai puțin semnificativ faptul că aproape nimeni nu a resimțit neplăcut, atît în modul de a vedea cît și în conținutul poeziei, imaturitatea tinereții, aproape nimeni altcineva — doar un tînăr, care în ace-

laşi timp a pledat cu hotărîre pentru genialitatea lirică a lui Klopstock : Lessing. Totuşi, orientarea fundamentală a literaturii noastre, aşa cum a culminat ea prin Klopstock, apare îndreptăţită, în raport cu experimentele savante ale şcolii de la Leipzig. Ce putea să însemne pentru poporul nostru, rupt de viaţa laică, ca şi de marile şi frămîntatele ei afecte, acea artă renascentistă, care în Italia şi Franţa căpătase trăsături durabile, o artă a stilului, a formelor ample, solid structurate, dezvoltîndu-se după legi precise ; ce puteau să însemne pentru noi eroii acestei mari arte tragice, romani, semizei, greci, destine de regi ! Ceea ce impresiona pînă la lacrimi în *Mesiadă* şi stîrnea simţăminte mai potolite în *Primăvara (Frühling)* lui Ewald Christian von Kleist sau în cîntecele gingaşe ale lui Friedrich von Hagedorn era cel puţin o poezie plină de naturaleţe : căci aceasta corespundea — bună sau rea — firii noastre.

În această situaţie şi în desfăşurarea ei pedantă, Lessing a lansat o formă spirituală cu totul diferită : el este unicul geniu din Nordul german care a intervenit puternic în poezie cu un mod de simţire nord-german — pînă la Heinrich von Kleist, care în această privinţă este de fapt continuatorul său. Este vorba de o dispoziţie naturală în care, de la prima ei apariţie, predomină o voinţă vie, dîrză, care percepe mişcarea lumii din jurul ei şi resimte imboldul irezistibil de a interveni în cea mai vie frămîntare a ei, un imbold pentru care totul devine acţiune, luptă, cîmp de bătaie al unei agitaţii neîntrerupte ; o dispoziţie naturală care, în consecinţă, apare de la început ca trăsătură de bază a unui stil, care vădeşte o voinţă de cunoaştere zbuciumată şi militantă, în toate actele componente ale ansamblului acţiunii ei, o dispoziţie naturală care, de la început, îşi simte, dintr-o aceeaşi necesitate firească, afinităţile pentru scenă, această oglindă ideală a celei mai tumultuoase vieţi, şi anume, în primul rînd, pentru teatrul de comedie, pentru lumea lui Plaut, Terenţiu, Molière. Această dispoziţie naturală constituie, în ambianţa naţiunii noastre contemplative

şi în epoca contemplativă a acestei naţiuni, zestrea cu totul deosebită, fericită, aproape fără egal, pe care Lessing o aduce în cîmpul literaturii.

1

Lessing provenea dintr-o veche familie de pastori saxoni. S-a născut la Kamenz, în 1729, tatăl său fiind un preot dogmatic erudit, cu o gospodărie respectabilă şi temeinică. Excelenta şcoală princiară din Meissen a făcut din el, încă din vremea adolescenţei, un filolog cu sensibilitate poetică, care îi studia pe antici cu un spirit critic independent. Cînd şi-a început la Leipzig studiile de teologie, conform tradiţiilor familiei, a ajuns în şcoala lui Ernesti, dar înainte de toate a lui Christ, unde din multitudinea cunoştinţelor erudite se desprindea atunci, tînăr şi proaspăt, studiul german al antichităţii. El a luat parte la dezbateri în contradictoriu desfăşurate în societatea filozofică a lui Kästner. În strînsă tovărăşie tinerească cu vărul său, Christlob Mylius, cel atît de defăimat în patrie, un literat îndoielnic şi un dramaturg şi mai îndoielnic, a ajuns să cunoască scena, şi dincoace şi dincolo de culise, nutrind, din acel moment, ambiţia de a crea, pentru poporul german, un teatru care să nu fie mai prejos de cele din străinătate. Simţămîntul vieţii animate de voioşia acelor ani neînfricaţi şi temerari l-a exprimat în poeme anacreontice. Studiile sale erudite s-au extins în toate direcţiile. Cînd, la douăzeci de ani, a părăsit Universitatea, trăsăturile fundamentale ale puternicei sale personalităţi erau precis şi trainic constituite. Şi se simţea atît de sigur de chemarea sa, încît a abandonat calea obişnuită spre cucerirea unei poziţii sociale sigure, îndreptîndu-şi paşii, la sfîrşitul lui 1748, spre Berlin, pentru a îmbrăţişa acolo cariera de scriitor — şi aceasta fără bani, fără relaţii, înstrăinat de părinţii săi.

Este un spectacol profund reconfortant să contempli, în conjunctura de atunci a literaturii germane, peregrinările acestui om. Chiar şi cercurile nord-germane mai

apropiate în care tînărul ajunge, cele ale lui Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Karl Wilhelm Ramler şi ale altor poeţi lirici îi rămîn cu totul străine. El se simte printre aceştia ca un pui de pasăre răpitoare într-un cuib de păsări cîntătoare ; şi fiindcă acolo dăinuia acest obicei, el îşi încearcă vocea în cîntece mărunte, fără să se simtă însă cîtuşi de puţin la largul lui, ba mai mult, uneori simte ciudata tentaţie de a se năpusti asupra unuia sau altuia dintre cîntăreţi. Privită în ansamblul curentului vremii, natura sa aparte iese şi mai izbitor la iveală. Pe cît de minunat definită şi închegată ne apare, de la bun început, structura spirituală a firii sale, pe atît de şovăielnic, de incert, este raportul său cu lumea asupra căreia ar urma să acţioneze. Căci firea lui concentrată, tăioasă, avea prea puţină înţelegere pentru grandoarea de împrumut a lui Gottsched şi doar ceva mai multă pentru sentimentalismul religios al lui Klopstock. Cînd Klopstock se roagă cu ardoare serafică : „Oh, dă-mi-o, căci Ţie uşor Ţi-e să mi-o dai, dă-o inimii tremurătoare şi tematoare“ [6], tînărul Lessing remarcă laconic : „Ce îndrăzneală să te rogi atît de grav pentru o femeie“. Realismul, sănătatea, caracterul au înfruntat fără menajamente acest sentimentalism, ca şi climatul spiritual aşa cum exista el din Holstein şi pînă în Elveţia ; în aceste condiţii, Lessing s-a simţit desigur iniţial un izolat. Te întrebi cu încordare cum va proceda o asemenea fire omenească, cu nevoia ei nestăvilită de acţiune, în mijlocul tuturor acestor curente, ba mai mult, te întrebi cum îi va fi fost posibil să supravieţuiască în condiţiile Germaniei de atunci. Într-adevăr, în ce situaţie se afla Lessing în toată această conjunctură ?

Dacă facem diferenţierea dintre scriitor şi cercetătorul ştiinţific ca atare, atunci trăsătura sa de caracter definitorie e aceea că nu este preocupat doar de progresul cunoştinţelor ştiinţifice, ci, în acelaşi timp, de înrîurirea lor directă asupra naţiunii. În lumina acestei preocupări, stilul dobîndeşte pentru scriitor o însemnătate excepţională. Lessing era, datorită structurii sale spirituale şi în virtutea naturii temperamentului său, un

scriitor înnăscut. Într-adevăr, lui îi apărea din capul locului firesc să transpună cunoașterea în acțiune, să dea ideilor sale forță dramatică. Era un stilist atît de meticulos, încît printre manuscrisele rămase de la el s-au găsit pînă și concepte ale scrisorilor către familia sa. Și în felul acesta el a devenit cel dintîi scriitor german — în adevăratul și deplinul sens al adevărului.

Cît curaj și cît caracter pretindea pe atunci profesiunea scriitoricească, putem să ne dăm seama luîndu-i ca etalon pe înșiși contemporanii săi. Puternica mișcare a epocii a împins o seamă întreagă de tineri — pentru prima dată în Germania — în brațele unor îndeletniciri literare ; dar pe toți îi vedem, pe Weisse, Engel, Moritz, Dusch, pe la mijlocul vieții, găsindu-și limanul în poziții sociale sigure, adesea în instituții de învățămînt. Ceilalți, mai ales poeții, erau oameni care din capul locului avuseseră asigurate existențe confortabile, datorită unor condiții cu totul străine de chemarea lor interioară ; acestea le permiteau să dea ocazional curs înclinațiilor lor preferate. Alții deveneau beneficiarii unor retribuții de curte. Lessing a fost singurul care nu s-a refugiat într-o poziție socială de natură să-i împiedice realizarea din plin a vocației sale interioare.

Caracterul său și natura condițiilor sociale pe care el se putea bizui ca scriitor explică pe deplin neliniștea și zguduitoarea nefericire a acestei mari existențe. Și el era de la natură dotat cu acea seninătate, cu acel „cer al rațiunii", care reprezintă expresia nemijlocită a oricărei forțe intelectuale ieșite din comun. Dar felul în care s-au năruit toate punctele sale de sprijin, i-a călit caracterul. Această șubrezenie a elementelor de susținere nu a fost însă pentru el o nenorocire, o împrejurare fatală : însăși natura împrejurărilor o explica. Căci, pe ce putea, pe ce îi era lui îngăduit să se sprijine ?

Să aruncăm acum o privire asupra factorilor sociali care puteau constitui, pe atunci, în Germania, suporturi pentru un scriitor, într-o vreme în care Voltaire dobîndise o situație princiară. Lăcașurile consacrate ale culturii germane erau universitățile și curțile. Universitățile

erau purtătoarele tradiţiei savanţilor, de care scriitorii noştri năzuiau să se emancipeze ; iată de ce nici Herder şi nici Lessing nu s-au gîndit decît în mod trecător la ocuparea unor catedre universitare. Relaţiile învăţaţilor şi scriitorilor cu diferitele curţi, în absenţa cadrului unei activităţi administrative menite reglementării lor, au fost întotdeauna dăunătoare acestora — reprezentînd în cel mai bun caz un rău necesar —, iar pentru Lessing asemenea relaţii erau de-a dreptul imposibile, aşa cum au dovedit contactele sale cu curtea din Braunschweig. Pe de altă parte, nu erau încă coapte nici condiţiile sociale care să-i ofere unui scriitor ca puncte de sprijin după ce ar fi întors spatele atît universităţilor cît şi curţilor.

În primul rînd, trebuie luată în considerare realitatea unei metropole în plină expansiune. Berlinul număra pe atunci cam o sută de mii de locuitori şi — ceea ce era mai important — războiul de şapte ani dăduse naştere acolo unei opinii publice care începuse să dezbată, în mod liber, probleme politice şi religioase. Odată cu aceasta, a apărut şi o înclinaţie remarcabilă spre lectura unor scrieri serioase, demne de a fi luate în discuţie. Anii tîrzii ai domniei lui Frederic II au înăbuşit acest spirit abia în curs de formare — cu excepţia cazului cînd ar fi fost dispus să se mărginească la probleme religioase. Fără ca regele să fi introdus o îngrădire strict reglementată a scrierilor politice, financiare sau de economie politică, sistemul său apăsa totuşi greu asupra oraşului şi nimeni nu se încumeta să scrie în mod deschis, căci loviturile leului singuratic de la Sanssouci erau imprevizibile. Lessing a exprimat acest lucru cu acuitatea celui surescitat de propria sa soartă. „Vă rog să nu-mi spuneţi nimic — îi scrie el lui Nicolai — despre libertatea dumneavoastră berlineză de a gîndi şi de a scrie. Ea se reduce exclusiv la libertatea de a lansa pe piaţă oricîte neghiobii potrivnice religiei doreşti. Puneţi însă pe vreun berlinez să încerce să scrie tot atît de liber şi despre alte lucruri, aşa cum a făcut-o Sonnenfels la Viena ; puneţi să apară pe scena Berlinului pe cineva care să-şi

ridice glasul pentru drepturile supușilor, împotriva exploatării și despotismului, așa cum se întîmplă acum pînă și în Franța și Danemarca : atunci vă veți convinge curînd care dintre țările europene este pînă în ziua de astăzi cea mai înrobită." [7]

Da, Lessing mai putea să oscileze între Berlin și Viena : este, pe plan literar, același fenomen trăit și pe plan politic, în 1848 ; atît de greu se forma, chiar și în mințile de frunte ale națiunii noastre, înțelegerea condițiilor necesare formării unei opinii publice și a capacității ei de a acționa asupra oamenilor. Cu toate acestea, gîndul la Viena, chiar și sub împăratul Iosif, nu era decît o iluzie efemeră. Dimpotrivă, spiritul din Berlin și din Prusia l-a susținut pe Lessing în mai mare măsură decît și-a dat el singur seama. Ambianța idilică a micilor curți și atmosfera pedantă a universităților era aci contracarată de starea de spirit și de interesele unui mare oraș, de spiritul lucid al dezbaterii și analizei, propriu unei asemenea urbii.

De aceea, din momentul în care studentul în teologie și-a părăsit studiile, renunțînd la tot viitorul ce-i fusese prevăzut, pentru a trăi în Berlin ca scriitor și pînă la deplina maturitate a vieții sale, marcată de *Scrisorile privind literatura cea mai nouă (Briefe, die neueste Literatur betreffend)*, Berlinul a devenit punctul de sprijin al existenței sale. Acest oraș a avut un rol decisiv în perioada sa de formare. Hotărîrea sa curajoasă de a trăi ca scriitor independent l-a determinat să se stabilească acolo pentru mai mulți ani și să se angajeze într-o luptă agitată și febrilă de cîștigare a pîinii zilnice ; el și-a asigurat existența făcînd curent critică literară și se poate chiar spune că el este și cel ce a dat tonul în privința stilului acesteia la Berlin. Lipsurile și o nevoie de a munci în solitudine, care îl cuprindea mereu, cu o putere copleșitoare, în diferite perioade din viața sa, în plină existență frămîntată de scriitor, l-au adus pentru scurt timp la Wittenberg, unde s-a concentrat asupra *Salvării lui Horațiu (Rettungen des Horaz)*, iar în *Vademecumul pentru domnul Samuel Gotthold Lange (Ein*

Vade Mecum für den Herrn Samuel Gotthold Lange) s-a dedat la acel atac de pasăre răpitoare, care i-a înspăimîntat atît de cumplit pe toţi oamenii bine crescuţi. Cînd, ulterior, în 1752, la vîrsta de douăzeci şi trei de ani, a revenit la Berlin, a luat acolo contact cu Moses Mendelssohn şi cu Friedrich Nicolai, pe care i-a întîlnit la Monatsklub. Atunci s-a format aşa-zisa şcoală de la Berlin. Lessing a fost, de la început, în cadrul acestui curent, elementul determinant şi conducător. Dar şi acum încercările sale de a intra în relaţie cu publicul au rămas doar efemere, ocazionate numai de nevoi şi interese de moment, fără vreun proiect de perspectivă.

Pînă la liturghia de Paşte a anului 1755, i-au apărut cinci volumaşe, care adunau laolaltă scrieri ale sale dintre cele mai diferite. Să aruncăm o privire asupra acestor lucrări.

Dispoziţia naturală a lui Lessing a făcut din el un dramaturg. Încă de la şcoala princiară, a venit cu conceptul *Tînărului savant (Der junge Gelehrte),* iar în anii următori au luat naştere, una după alta, mai multe comedii, care urmau linia tradiţională a genului, dar care, cu toate acestea, prevesteau pe marele dramaturg. Cînd a început apoi să dramatizeze tragedia politică a conspiraţiei lui Samuel Henzi şi a osîndirii sale de către oligarhia din Berna, care în 1749 şi-a găsit deznodămîntul zguduitor în decapitarea acestui democrat, el păşise cu aceasta pe o cale cutezătoare, care promitea mult ; Lessing a trezit o vîlvă colosală prin publicarea unor fragmente ale acestei piese, în cuprinsul scrierilor sale. El dispune de impetuozitatea graţie căreia acţiunea concepută de un scriitor înaintează irezistibil, iar personajele se mişcă în fiecare moment ca împinse de o forţă proprie. Energia, înflăcărarea şi precipitarea, proprii firii sale, îşi găsesc de la început expresia într-un dialog viu, plin de întorsături fireşti şi totuşi adesea surprinzătoare. Ca fiu autentic al iluminismului german, lui îi displace să se cufunde în forţa primară a pasiunilor şi numai rareori zăboveşte în amurgul complexelor noastre stări sufleteşti. Puterea sa de cunoaştere a oamenilor scru-

tează pătrunzător, dar interpretarea pe care el o dă apoi se bazează pe încrederea în ceea ce are bun natura omenească, surprinzînd mai curînd neroziile decît păcatele.

Aceeași formă manifestă, caracteristică firii sale, își găsește expresia și în poeziile acestor ani de tinerețe. O dispoziție luminoasă, veselă există în ele ; o dispoziție care uneori îi permite să braveze, fiindcă Lessing este sigur că la momentul oportun va ști să se și stăpînească. În poezii, lumea este privită așa cum apare ea unei naturi deschise și unei rațiuni clare. Era aceeași dispoziție psihică din care apăruseră versurile lui Voltaire și Friedrich, și tot din ele rezulta acum o aceeași formă poetică. Aici nu găsim încă modulația unei atmosfere de viață profunde, scăpate de sub supravegherea rațiunii și sustrase controlului voinței : grația, sănătatea, o voioșie biruitoare a inimii, care își are obîrșia în acestea, se joacă cu iubirea și trăiește intens sentimentul prieteniei bărbătești ; toate acestea fac și astăzi plăcere cititorului. Printre studenți mai circulă și acum unele cîntece de pahar destul de grosolane. Dintre poeziile de iubire, vesele și glumețe, nu puține au fost puse pe muzică de compozitori și au ajuns să fie fredonate ; desigur că și aceste produse ale epocii rococoului prezintă cîte o întorsătură drăgălașă. Cîteodată, Lessing pătrunde cu un simțămînt puternic, bărbătesc al vieții în aceste *Nimicuri (Kleinigkeiten)*, iar poezia *Desfătarea (Der Genuss)*, care dă o expresie emoționantă trăirii, se încheie cu versuri care anticipează ceva din timbrul tînărului Goethe : „Ia-o-napoi, plăcerea asta mult prea scurtă ! Ia-o și-o dă sînului searbăd, sînului veșnic searbăd ; iubirea cea mai bună — a lui să fie !“ Alte poezii se apropie, în multe privințe, prin încheierea lor satirică de forma epigramei. Dintotdeauna, poeții și-au vărsat focul asupra lumii ce-i chinuia și îi dezgusta, prin epigrame. Îndeosebi în această vreme a domniei rațiunii, epigrama era un gen foarte agreat, iar Lessing — autor de comedii în devenire — savura modul în care rațiunea știa să descopere, în orice situație a vieții, momentul comic. În aceste versuri satirice nici nu trebuie căutat mai mult.

Lessing a prelucrat fără sfială epigrame mai vechi, şi-a ales situaţiile rizibile de unde le-a găsit. Iar această lume a epigramelor, cu beţivii şi avarii ei, cu femei rele şi desfrînate, cu indivizi laşi şi lăudăroşi totodată, cu nobili fuduli de strămoşii lor, cu scriitori proşti, ne apare astăzi îndeajuns de spălăcită şi uzată. Acestor cîntece şi epigrame li se adaugă apoi fabulele rimate şi povestirile. Ele ne arată limpede cît de străină îi era lui Lessing vocaţia epică. Tema lor este de cele mai multe ori împrumutată, şi niciodată nu au izbutit să atingă, în ce priveşte gingăşia şi farmecul îmbinării cuvintelor, nici măcar modelul destul de modest reprezentat de Christian Fürchtegott Gellert. Aşa se explică faptul că toate acestea, cu excepţia cîtorva versuri, nu au rezistat timpului, au fost date uitării, şi ceea ce resimţim astăzi recitindu-le este numai rîsul voios, o anumită detaşare de griji şi forţa interioară a tînărului Lessing.

2

Astfel, după ce în amintita culegere de scrieri se consemna oarecum încheierea unui prim stadiu al carierei sale, în primăvara anului 1755, i-a reuşit prima mare lovitură în dramaturgie prin piesa *Miss Sara Sampson*. În liniştea casei cu grădină de la Potsdam, Lessing a izbutit să desăvîrşească această operă literară, care a exercitat o înrîurire cu adevărat extraordinară. Din Frankfurt, unde piesa a fost reprezentată în premieră, Karl Wilhelm Ramler scria : „Timp de trei ore şi jumătate, spectatorii au ascultat, pironiţi în scaune ca nişte statui, şi au plîns". Lessing însuşi a fost de faţă, şi pentru tînărul de douăzeci şi şase de ani succesul a fost desigur un moment de mare satisfacţie şi mîndrie, punîndu-i în cea mai strălucitoare lumină această latură a vocaţiei sale. În privinţa raportului dintre scriitor şi public, teatrul a fost, pînă în secolul nostru, centrul de greutate cel mai firesc. Deşi pe atunci condiţiile din teatrul german erau necoapte, Lessing a încercat să deslu-

șească, odată cu Christian Felix Weisse, perspectivele viitorului literar al teatrului. Într-o bună dimineață, prietenii săi, credincioasa lui școală de la Berlin, au citit cu uimire că părăsise acest oraș și că se afla la Leipzig, la teatrul Koch. În mintea lui Lessing, se învălmășeau cele mai diverse proiecte de tragedii și comedii, așa cum avea să se întîmple mai tîrziu cu Goethe, cînd a scris *Clavigo*. Dar, din păcate, atunci, ca și ulterior, o structurare a teatrului german, în sensul în care îl concepeau ei, a eșuat. Abia Schiller a izbutit, sau cel puțin a reușit într-o mare măsură, să acționeze cu întreaga sa eficiență, pe baza întregii sale existențe exterioare, asupra teatrului și să-i imprime în mod statornic spiritul său. Cît despre Lessing, încă înainte de-a fi ajuns să-și desfășoare planurile, războiul de șapte ani a dus la risipirea trupei lui Koch. Pe lîngă împrejurările exterioare neprielnice, s-a făcut resimțit și faptul că pe atunci, Lessing, aflat încă sub influența străinătății, nu-și descoperise încă propria formă dramatică, găsindu-se într-o perioadă de încercări și tatonări. După ce evoluția activității sale fusese astfel întreruptă, urmînd a fi reluată abia peste mai mulți ani, el a pășit în ultima etapă a școlii de la Berlin, a înrîuririi exercitate de ea prin periodice, prin critica literară aliată cu opinia publică a orașului, trecînd la editarea revistei berlineze *Literaturbriefe*.

3

Încă în urmă cu un an, Johann Georg Sulzer propusese ca Lessing să-și întemeieze activitatea pe o revistă. În conștiința lui Lessing, acest lucru reprezenta încă puțin. Dar războiul îndemna la o acțiune energică și lipsită de menajamente pe arena literară. Și așa a ajuns Lessing să fondeze, pentru scurt timp, *Literaturbriefe*. Pentru a motiva tendințele școlii în această revistă, Nicolai arăta în mod explicit : „Războiul de atunci stîrnise un entuziasm general". În 1759, cînd a pornit pe acest drum, Lessing avea 30 de ani. El ne apare încă de pe

acum ca fiind deplin stăpîn pe poziţie. Scrierile sale anterioare sînt date uitării, în timp ce abia începe seria operelor care fac din el ceea ce reprezintă efectiv astăzi pentru noi. Nu degeaba, Thomas Babington Macaulay îl numeşte cel dintîi critic al Europei, căci odată cu revista *Literaturbriefe* el ia într-adevăr în posesiune teritoriul respectiv. Această revistă a exercitat o înrîurire răscolitoare, revoluţionară şi a marcat totodată încheierea strălucită a primei epoci a vieţii lui Lessing. Să tragem deci o primă concluzie a cercetării noastre.

În timp ce întreaga literatură din epocă, inclusiv aceea a lui Klopstock şi a amicilor săi, se sprijinea pe curţi şi pe universităţi, instituţii sociale tradiţionale, îngrădind mişcarea spirituală, în timp ce chiar şi cei mai independenţi dintre ei, ca de exemplu Klopstock şi Haller, nu se dovediseră decît nişte reprezentanţi deosebit de înzestraţi ai sentimentalităţii religioase ajunsă la o poziţie dominantă în Germania odată cu pietismul, incapabili să dea spiritului german o nouă orientare — Lessing a fost acela care, graţie energiei primare a elementului nord-german din el, susţinut de spiritul public al unei metropole în formare şi al unui stat pe cale de a se naşte în focul luptelor, a reuşit să dea expresie, cu o forţă genială, simţămîntului sănătos al vieţii. O analiză a acestui simţămînt ar fi dificilă şi, pentru moment, ne-am putea lipsi de ea ; viziunea de mai tîrziu a lui Lessing despre viaţă este tocmai dezvoltarea acestuia. Condiţiile sociale şi grupările literare îi prejudiciază, prin orientarea lor potrivnică, atît existenţa proprie, cît şi activitatea exterioară, dar, în acelaşi timp, îi oţelesc şi îi încordează caracterul. Şi anume, atîta timp cît trăieşte în această critică dispersare a forţelor, Berlinul este baza firească a activităţii sale, Nicolai şi Mendelssohn sînt în mod firesc tovarăşii săi ; punctul culminant al acestei activităţi îl constituie *Literaturbriefe*. Scopul acestora era să stimuleze, prin aportul criticii, literatura germană în năzuinţa ei spre progres. Lessing a redactat publicaţia şi a fost principalul ei colaborator, de la începutul anului 1759 şi pînă în septembrie 1760.

Tot ce era viu și de viitor în tînăra noastră poezie a găsit la el, chiar atunci cînd se afla în afara granițelor propriilor sale înclinații literare, o deplină înțelegere. În același timp, el a luat apărarea, de la înălțimea superiorității sale filozofice, cuceririlor iluminismului, împotriva evlaviei fățarnice a patriarhului din Zürich, Bodmer, și a nesăbuitului său admirator Wieland, ca și împotriva creștinismului retrograd al predicatorilor de curte din școala lui Klopstock. Această atitudine sănătoasă i-a asigurat, printre curentele imature din acea perioadă, cea mai deplină autoritate. El a fost cel dintîi care, în mod cu totul spontan, a știut să prețuiască talentul literar deosebit al lui Klopstock ; în discordanță cu tovarășii săi din Berlin, el a sesizat originalitatea și însemnătatea noului limbaj poetico-afectiv, așa cum acesta apărea în stilul *Mesiadei* și în ritmurile libere ale imnurilor lui Klopstock. Totodată, el și-a dat însă seama de greșeala fundamentală a noului epos creștin, constînd în lipsa unei intuitivități sensibile și a stăpînirii calmului epic. Apreciind, mustrînd, judecînd, el a urmărit bizara evoluție a lui Wieland și l-a încurajat pe acest geniu al narațiunii atunci cînd a părăsit exaltatele reverii creștine și descrierile neconvingătoare ale unor idealuri de virtute găunoase, pentru a înfățișa pînă la urmă pe oameni așa cum sînt ei de fapt. El a deschis cale liberă dramei noastre, făcînd să se înțeleagă superioritatea tragediei germanice shakespeariene, în autenticitatea și măreția ei înfricoșătoare, față de piesele ultrarafinate și bazate pe legi precise ale scenei franceze. Geniul său dramatic a înțeles încă de pe atunci, că Hamlet, Lear și Othello se aflau mai aproape, în trăsăturile lor esențiale, de teatrul antic decît creațiile lui Corneille, Racine și Voltaire.

Cel mai genial critic al Germaniei știa însă prea bine că unei activități critice nu îi este îngăduit să se explice în permanență. Cînd prietenii săi din Berlin au început să adune în tihnă rodul impunătoarei sale activități, el s-a retras cu totul din incinta tribunalelor lor critice ; oricum, se săturase de înțelepciunea judecății lor cri-

tice, de pofta lor nesăţioasă de a scrie, de pretenţiile lor de atotştiutori, mai ales de ale lui Nicolai — un adevărat berlinez încarnat. Retrăgîndu-se pentru mai mulţi ani din lumea scriitoricească, el şi-a pregătit acele acţiuni convergente şi realmente pozitive, prin care a procedat la îndrumarea spiritelor frămîntate şi receptive. Cu aceasta, a început cea de a doua epocă a activităţii sale.

Încă Fichte remarcase, în scrierea sa împotriva lui Nicolai, că în aceasta a constat însemnătatea şederii lui Lessing la Breslau (1760—1765). „Faptul că, în anii timpurii ai tinereţii sale, Lessing s-a avîntat în tot felul de activităţi literare imprecise, că a acceptat orice, cu condiţia să-i preocupe şi să-i exercite spiritul şi că, în felul acesta, a ajuns uneori pe căi greşite, nu va putea fi contestat de nici o persoană avizată. Epoca propriu-zis hotărîtoare şi în acelaşi timp de consolidare a gîndirii sale pare să corespundă şederii la Breslau, în timpul căreia acest spirit, fără vreo apartenenţă literară exterioară, în condiţiile unor îndeletniciri publice cu totul eterogene, care nu îl preocupau decît la suprafaţă, a reflectat asupra lui însuşi şi a prins rădăcini în propriul său eu. De atunci a devenit vădită la el aspiraţia necurmată exclusiv spre profunzimi, spre ceea ce este durabil în cunoaşterea omenească.“ [8] La 5 august 1764, după o boală care s-a manifestat cu febră ridicată, Lessing scria în acest sens: „Cred că toate schimbările ce survin în temperamentul nostru sînt legate de activităţi ale structurii noastre animalice. Se apropie *epoca gravă a vieţii mele;* încep să devin bărbat şi încerc să mă amăgesc cu gîndul că în această febră grea s-a consumat şi ultimul rest al nechibzuinţelor tinereţii mele.“

Nu mai avea să trăiască nici şaptesprezece ani. Ce interval scurt pentru ceea ce urma să se mai întîmple! În acest răstimp trebuie distinse două perioade, clar delimitate una de cealaltă. El a fundamentat mai întîi forma poeziei noastre germane, printr-o teorie estetică determinantă pentru toate valorificările estetice şi de critică

literară, pînă la apariția lucrării lui Kant *Critica puterii de judecată (Kritik der Urteilskraft)*, constituind, în multe și importante privințe, și factorul hotărîtor al producției literare însăși. El a dat ca poet — căci poet a fost! — literaturii noastre un model încă nedepășit, un model de comedie autentică și de tragedie burgheză tulburătoare prin realismul ei. El a trecut apoi, datorită crescîndei sale capacități de influențare, la eliberarea conținutului vieții noastre spirituale de tutela teologică și, în aceeași măsură, a declanșat, înlăuntrul spiritului german, un impuls autonom de asemenea proporții, încît și astăzi se mai află sub imperiul său. Expresia literară a acestei epoci a fost *Nathan Înțeleptul*.

II Teoria estetică și critica creatoare

Însemnătatea practică a teoriilor sale estetice pentru dezvoltarea literaturii noastre clasice a fost imensă. Ele alcătuiesc un tot. Cînd a început să lucreze la *Laokoon sau despre limitele picturii și poeziei (Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie)*, în fața ochilor minții sale se profila ansamblul unitar al unei teorii menite să cuprindă arta în totalitatea ei. S-ar putea, fără îndoială, realiza o reconstituire a acesteia, pornind de la *Laokoon* și de la *Dramaturgia hamburgheză (Hamburgische Dramaturgie)*, la care sînt de adăugat și alte izvoare. Ea ar constitui, desigur, o dovadă prealabilă că Lessing nu era nicidecum un gînditor de ocazie, ba mai mult, că unul dintre marile secrete ale influenței sale literare constă în faptul că afirmații aparent întîmplătoare și momentane se sprijină, de fapt, pe un fundal foarte solid.

Poetica lui Aristotel constituie fundamentul esteticii lui Lessing.

Acest lucru a reieșit mai întîi din studiile lui Lessing despre fabulă și despre epigramă. În amîndouă, este vădită orientarea lui Aristotel privind definirea genurilor literare și stabilirea regulilor care le guvernează. Această

orientare este întărită de tendințele reformatoare ale lui Lessing, în sensul de a restaura formele pure ale genurilor prin stabilirea unor delimitări precise. Astfel, în scrierea elaborată în colaborare cu Mendelssohn, *Pope, un metafizician (Pope ein Metaphysiker)* (1754) sînt definite granițele dintre poezie și filozofie. Înlănțuirea sistematică a gîndirii metafizice în aceasta din urmă și entuziasmul nestăvilit al creației în cealaltă se exclud în mod reciproc. În studiul privitor la fabulă (1759), Lessing s-a angajat în definirea noțiunii de fabulă, pentru ca, pornind de la aceasta, să stăvilească vorbăria prolixă la care genul poetic respectiv ajunsese în vremea sa. Metoda lui nu valorifică însă echitabil posibilitățile deschise poetului, creator în acest gen, privind interpretarea vieții animalelor, atît de înrudite cu omul și totuși atît de străine lui. El nu apreciază judicios valoarea estetică autonomă a simțămîntului transpunerii omului în lumea animală, așa cum a luat naștere din străvechea relație om-animal. El nesocotește forma poetică aparte creată de La Fontaine, care, cu superioară seninătate, izbutește să ilustreze, prin lumea animalelor, întreaga comedie a vieții umane. Ascultați definiția dată de Lessing fabulei : „Atunci cînd pornim de la un principiu moral general și îl reducem la un caz particular, cînd conferim acestui caz particular atributele realității și plăsmuim — pe baza lui — o istorioară în care principiul general respectiv este ilustrat intuitiv, ficțiunea respectivă se numește fabulă". Din această accepțiune a noțiunii de fabulă, a izvorît fabula în proză a lui Lessing. Ea fusese inspirată de Samuel Richardson cel mult în chip cu totul exterior. Conținutului restrîns, caracteristic genului, trebuie să îi corespundă o formă concisă. În aceste fabule, unei anumite situații îi corespunde cu precizie o anumită morală. În puține pagini, ia aci naștere un tablou cu caractere tipice și relații de viață proprii lumii animale, în acestea găsindu-și oglindirea pasiunile și greșelile oamenilor. Mult după studiul său despre fabulă, Lessing a publicat o lucrare (1771) intitulată *Observații cu privire la epigramă (Anmerkungen über das Epigramm)*. Aci, metoda

sa estetică apare în deplina sa maturitate. Amploarea inducțiilor sale este demnă de toată admirația. Dar și în acest caz, obiectul său este conceptul de epigramă, și nu un țel care să se reflecte apoi în literatură prin soluții multiple, concept din care rezultă, pentru el, și regulile corespunzătoare. Epigramele veritabile sînt alcătuite din două părți, cea dintîi trezind atenția și stîrnind curiozitatea, cea de-a doua venind apoi să satisfacă această curiozitate. Astfel ia naștere următorul concept al epigramei : „Epigrama este o poezie în care, după natura temei respective, atenția și curiozitatea noastră sînt, mai mult sau mai puțin atrase și reținute de un anumit obiect bine precizat, pentru ca, apoi, să fie dintr-o dată satisfăcute". Din această noțiune rezultă apoi, pentru el, diferitele reguli corespunzătoare genului poetic respectiv.

Acestea sînt lucrări izolate, influențate de Aristotel și tot pe el se bazează și întregul eșafodaj al esteticii lui Lessing, ilustrat de *Laokoon*, iar pînă la urmă, însăși teoria tragicului — punct culminant al esteticii sale.

1

Cum concepuse această problemă Aristotel, primul mare gînditor care a pus arta sub lumina cercetării ? El a fundamentat o metodă a criticii poetice, întocmai cum fundamentase și metoda argumentării științifice. Creația artistică face parte, după el, din activitățile formative, și aceasta în măsura în care scopul ei este producerea de opere, dotate apoi cu o existență independentă de persoana care le-a creat. Această activitate se deosebește de atitudinea teoretică, care urmărește cunoașterea trăsăturilor imuabile ale realului ; ea se deosebește, de asemenea, de acțiunea a cărei valoare constă în desăvîrșirea morală, interioară. Fiind o asemenea activitate formativă, creația artistică este dependentă de materialul ei. Folosindu-se de acesta, ea imită realitatea, prin reprezentarea a ceea ce este esențial și tipic în ea.

Care sînt distincţiile de bază înlăuntrul acestei imitaţii artistice ? Cea dintîi apare cînd ne referim la mijloacele prin care se realizează reprezentarea obiectului ; o alta rezidă în obiectele care sînt reprezentate şi, în sfîrşit, o a treia poate fi observată în modalitatea prin care obiectele sînt înfăţişate, folosindu-se mijlocul specific receptării lor. Prima dintre diferenţierile evidenţiate de Aristotel s-a dovedit fundamentală pentru dezvoltarea esteticii. Există o creaţie artistică în culori şi forme, şi o alta, în ritm, cuvînt şi melodie. Acestei diferenţe trebuie să-i corespundă o deosebire în ce priveşte tehnica acestor două clase de arte. Căci orice activitate formativă este, după Aristotel, supusă regulilor care rezultă din natura obiectului, iar scopul final al oricărei ştiinţe privind o activitate formativă constă în stabilirea acestor reguli. De aci rezultă necesitatea ca, pornind de la deosebirea de mijloace, caracteristice acestor două tipuri de arte, să se deducă deosebirea dintre tehnicile lor, iar aceasta să fie exprimată în reguli.

În această privinţă, fragmentele păstrate din teoria aristotelică a artei eşuează în lămurirea problemei : tocmai de aceea a rezultat o sarcină deosebită pentru cei care i-au urmat. Rezolvarea acestei probleme a devenit posibilă din momentul în care, începînd cu secolul XVI, organele de simţ şi capacitatea lor senzorială au fost studiate de cercetătorii ştiinţelor naturii şi de filozofi. Examinarea încercărilor respective de rezolvare pune în lumină legătura care duce, pînă la urmă, la Lessing.

Jean-Baptiste Dubos a tratat aceste probleme, cu o adîncă înţelegere pentru artă, în lucrarea sa : *Reflexiuni critice despre poezie şi artă (Réflexions critiques sur la poésie et la peinture)* (1719). El a scris în calitate de cunoscător al artei, de specialist al problemelor artei, şi nu de filozof sistematician. A lucrat cu materialul pe care studiile sale clasice, cultura estetică superioară a Franţei de atunci şi călătoriile sale în ţări străine i l-au oferit. Dubos începe printr-o observaţie psihologică. Există, în natura omului, o nevoie de emoţie lăuntrică. Acestei nevoi îi răspunde arta, care creează în mod in-

tenționat emoții sufletești. Eliberat de preocuparea pentru grijile cotidiene, omul se dăruiește, în perceperea operelor artistice, imaginilor fictive ale pasiunilor sale, așa cum acestea le sînt înfățișate de către creatori. El înțelege din impulsurile naturale ale ființei sale lăuntrice, ce au ele să-i spună. Cum însă acestea se exprimă prin intermediul unor mijloace diferite — de aceste mijloace, de modalitatea și amploarea lor depinde, în primul rînd, ce anume ajunge să fie reprezentat în operele de artă. Sunetele, care constituie imperiul muzicii, sînt semnale prin care natura însăși ajunge să exprime energia emoțiilor. Culorile și formele, care reprezintă mijloacele picturii, exprimă chiar mișcările din lăuntrul corpului. Mijloacele de expresie ale acestor două arte sînt deci naturale. Poezia, dimpotrivă, își exercită acțiunea prin semne artificiale : într-adevăr, cuvîntul și înțelesul său nu sînt corelate, în limbaj, prin nici o legătură interioară. De aceea, poezia nu dispune de forța emoțională nemijlocită proprie muzicii sau picturii ; în schimb, mijlocul de exprimare cu valoare de mare generalitate al limbajului domină cu atît mai liber și mai deplin întregul orizont al realității.

Întrucît pictorul pornește de la exprimarea stărilor sufletești, această împrejurare îi creează anumite avantaje în rezolvarea misiunii de a transpune sensibil marea diversitate a emoțiilor omenești, diferențiate după temperament, vîrstă, neam, patrie și credință. Este de asemenea superior poetului în reprezentarea maselor ; el poate să exprime marele elan al unei emoții unitare, repartizînd-o asupra unor grupuri sau unor persoane izolate, corelînd expresiile sentimentelor lor. În sfîrșit, pictorul poate să aducă în fața ochilor, cu o mare forță și pertinență, momente de un efect excepțional, ca de pildă asasinarea lui Cezar, în timp ce autorul de tragedii — și în această privință este de menționat „rafinamentul" teatrului francez — rămîne prea mult în urma realității și cade ușor victimă unor formule deplasate sau chiar ridicole.

Acolo însă unde gîndurile și sentimentele nu sînt însoțite în mod special nici de mișcări deosebite și nici de acțiuni sau de o expresie a feței care să le caracterizeze precis — acolo încetează domeniul reprezentării picturale, iar mijloacele poeziei își pot desfășura întreaga lor eficiență. „Un poet poate să ne comunice multe lucruri pentru care unui pictor îi lipsește mijlocul de expresie corespunzător." Ceea ce spune în mod copleșitor Corneille prin cuvintele lui Horațiu : „qu'il mourût" *, nu poate să ne înfățișeze nici un tablou. Pe lîngă aceasta, scriitorul poate să redea întreaga desfășurare a acțiunii. Dimpotrivă, pictorul nu poate să scoată în evidență decît un moment, a cărui însemnătate rezultă însă numai din corelația sa cu ansamblul acțiunii. Mai mult, atunci cînd o pictură are ca temă un eveniment istoric, interesul privitorului față de respectiva imagine depinde de cunoașterea de către acesta a împrejurărilor respective ; de aceea, pictorul trebuie să se mărginească la subiecte general cunoscute — în afară de cazul că vrea să-și depășească limitele artei sale, de pildă printr-un text explicativ. În fine, poetul poate să ne înfățișeze nemijlocit latura interioară a făpturii sale : „Însușirile exterioare, cum sînt frumusețea, tinerețea, maiestatea, farmecul, pe care pictorul le poate atribui personajelor sale, nu trezesc același interes ca virtuțile și însușirile sufletești pe care poetul poate să le confere personajelor". El înfățișează viața sufletească în diferite momente și în diferite împrejurări. Trăsăturile acesteia, care sînt astfel reliefate, se întregesc reciproc. Pictorul poate să reprezinte o persoană numai o dată și numai într-o singură dispoziție sufletească.

Dubos și Lessing sînt de acord în privința principiilor fundamentale. Lessing l-a citit și l-a folosit pe autorul francez amintit. Acest lucru este dovedit de traducerea, datînd din 1755, a studiului acestui estetician despre teatrul antic, care alcătuiește o parte din scrierea autorului amintit despre poezie și pictură. În prefața la

* În original în textul german (*n.t.*).

această traducere, Lessing se referă la tezele fundamentale ale lui Dubos. Desigur că tocmai ele au format și o temă a discuțiilor sale cu Mendelssohn, purtate în aceeași perioadă. Dubos nu a făcut însă decît să-l aducă pe Lessing mai aproape de problema sa. Ținta lui Dubos era înțelegerea capacității de cuprindere a poeziei și nu cercetarea procedeelor ei. Doctrina sa despre măsura în care corelația cuvintelor poate servi ca mijloc de reprezentare constituia o justificare a poeziei picturale. De aceea, Lessing a trebuit parțial să îl continue și parțial să îl corecteze.

Criticul de artă francez pe care esteticienii germani îl invocau mereu pe atunci era Charles Batteux. Cu toate acestea, Lessing putea cu greu găsi în el indicații mai utile decît cele oferite, cu mult mai bine, de alte scrieri estetice. Batteux l-a sistematizat pe Dubos. Dar a sistematizat prost. Funesta eroare a timpului, după care poetul ar picta cu ajutorul cuvintelor, iar pictorul ar comunica poetic cu ajutorul culorilor, a trebuit deci să reapară și la acest teoretician al stilului artistic predominant. Iar dacă Lessing a preluat destule lucruri despre frumosul în pictură și din scrierea lui Daniel Webb — trebuie spus că, în acest punct esențial, Webb nu gîndea nici el altfel.

2

Ceea ce îi sugeraseră lui Lessing acești autori — și odată cu ei arheologia și filologia — s-a îmbinat în gîndirea sa cu ideile unui alt curent științific, care abordase aceeași problemă estetică, dar dintr-un alt unghi de vedere, și care totodată, a deschis drum propriilor sale idei, cu privire la dramă. Într-adevăr, acum se dezvoltă, în procesul evolutiv al esteticii iluminismului, spiritul *analizei psihologice*. Metoda pe care Locke o aplicase la problema cunoașterii este acum extinsă la toate domeniile vieții spirituale. Realități psihologice complexe sînt descompuse în fapte psihologice simple și apoi se stu-

diază modalitatea compunerii lor. Se descriu relaţiile constante dintre însuşirile simple ale obiectelor estetice şi sentimentele estetice care le corespund. Shaftesbury remarcă raportul în care creşte intensitatea impresiei estetice. Francis Hutcheson experimentează cu figuri geometrice simple şi încearcă să stabilească valorile estetice respective. William Hogarth examinează valoarea estetică a liniei, servindu-se de linii drepte, linii curbe, linii compuse din ambele aceste categorii, pentru a conchide pînă la urmă că linia ondulată reprezintă forma cea mai intimă şi mai eficace de combinare a unităţii şi varietăţii. Edmund Burke observă legătura dintre micimea şi mărimea obiectelor, raportată la efectul lor estetic. În sfîrşit, Henry Home cercetează, la modul general, relaţiile dintre anumite impresii estetice şi anumite însuşiri ale obiectelor estetice. El descoperă un mare număr de astfel de relaţii, care constituie şi elementele aprecierilor noastre estetice.

Epoca marcată astfel de cea mai subtilă analiză a vieţii sufleteşti va ajunge să arunce în aer formele mari şi solide ale artei, deoarece în cadrul lor detaliile unor simţăminte gingaşe, aproape imperceptibile nu-şi găseau locul. Ea se va afla mereu în urmărirea nesfîrşitelor nuanţe ale acestei lumi nou descoperite. Şi va investiga infinita trăire a unei astfel de lumi a sentimentelor, oglindită în acei oameni la care, pentru întîia oară, trăirea a dobîndit deplina ei însemnătate ; ea va alege deci pe omul contemporan — cel mult travestit în veşmîntul idealizării — drept obiect al artei ei, şi va face din societatea contemporană cel mai interesant obiect al literaturii. Căci în această societate se produce şi amestecul stărilor sociale, care îi uneşte pe toţi oamenii superior organizaţi.

Aceasta este atmosfera în care Lessing a creat şi a gîndit. El caută deci noua artă, care să aibă drept obiect societatea şi viaţa epocii. Dintre nenumăratele sale proiecte, prezente, dealtfel, în întreaga tematică dramaturgică a timpului, îşi fac apariţia în cele din urmă cele

trei creații dramatice mari, care, în mod direct sau ușor deghizate, în manieră franceză, au drept obiect viața sufletească a lumii din preajma sa. Și teoria sa încearcă să justifice această cotitură în artă. Dar tocmai măreția atitudinii sale se dezvăluie în faptul că a rămas în același timp neclintit în susținerea imperioasă a formelor mari în artă. Studierea lui Homer, Sofocle, Shakespeare, Molière l-a învățat că toate marile creații literare sînt strîns legate de tehnici bine închegate și riguroase.

Vechiul aparținea trecutului. Un nou univers tematic se afirma impetuos. Lessing îl iubea pe Diderot, cel mai înzestrat geniu al timpului. Era de acord cu el că e necesar să se facă loc afirmării temelor moderne, care tindeau să se impună. El acorda o înaltă prețuire piesei *Capul familiei (Le Père de famille)*[9] a acestuia, considerînd-o chiar ca făcînd parte dintre operele de la care era de așteptat să exercite o influență îndelungată asupra scenei. Împărtășea cu Diderot și convingerea că „teatrul ar fi capabil să exercite o influență cu mult mai puternică decît ne-am putea aștepta din partea celebrelor capodopere ale unui Corneille sau Racine".[10] El a tradus *Teatrul* lui Diderot, care cuprindea cele două mari drame burgheze ale acestuia, precum și studiul său despre arta poetică. Iar modul în care el gîndește despre programul realismului modern reiese din următoarele cuvinte ale sale : „De la Aristotel și pînă acum, nici o altă minte filozofică, în afara lui, nu s-a ocupat de teatru". Dar în ce privește flecăreala sentimentală care învăluie, asemenea unei pînze de păianjen, acțiunea lui Diderot, scriitorul german a abandonat-o curînd după *Miss Sara Sampson*, pentru ca apoi, cu mult mai radical decît o făcuse Diderot, să condenseze drama burgheză într-o unitate de mare coeziune. Faptul corespundea propriei lui poziții, pe care și-a afirmat-o în cadrul noii teorii estetice și a criticii literare. Diferențierile operate în analiza vieții sufletești deschideau pe atunci perspectiva unor posibilități nelimitate în ce privește nuanțarea impresiilor estetice ; și tot sub influența acestei analize, reglementarea riguroasă și simplă a esteticii grecești și apoi

a celei franceze se năruise, din aceasta rezultînd o multitudine de prescripții, legate de posibilitățile amintite; Lessing cunoștea prea bine metoda, dar el s-a folosit de ea numai în măsura în care putea servi scopului său, și anume acela de a repune pe picioare formele mari și simple ale poeziei, de a delimita precis genurile ei, pe baza unor principii eficiente.

Scopul său final era o reformă a literaturii noastre germane, ajunsă într-o stare de descompunere și confuzie. În spirit iluminist, el căuta o bază pentru stabilirea unui sistem de norme limpezi și bine fundamentate. Lessing este poet și știe de ce are poetul nevoie. Dacă Schiller a exprimat, mai tîrziu, sub impulsul unei stări afective născute în plin proces al creației, gîndul că ar fi gata să renunțe la toate lucrările sale estetice din trecut, în schimbul unor mai rodnice norme tehnice de creație — trebuie observat că tocmai spre acestea se orienta Lessing. Se renunțase în mod justificat la procedeul pe baza căruia estetica rațională rezolvase această problemă. Lessing nu putea să deducă normele creației din caracterul estetic al lumii obiective însăși, din armonia conexiunii universale. Numai diferențierea impresiilor, a efectelor estetice îl putea conduce la atingerea obiectivului său. Căci în artă, orice regulă este o indicație pentru folosirea unui procedeu menit să ducă la cele mai puternice efecte estetice imaginabile. E drept că analiza geniului creator, care ulterior avea să ajungă în centrul preocupărilor esteticii, prin Kant și Schiller, începuse în Anglia; Lessing a trecut însă pe lîngă ea cu indiferență, deoarece nu îi putea fi de folos.

Din această poziție istorică a lui Lessing, rezultă atitudinea sa față de marile lucrări de analiză psihologico-estetică, publicate de Hutcheson, James Harris, Hogarth, Burke, Mendelssohn și Home, începînd din 1725 și pînă la apariția principalelor sale opere estetico-critice. El a studiat toate aceste scrieri, le-a supus criticii, sau le-a folosit, deosebit de importante devenind pentru el scrierile lui Harris și Mendelssohn.

Dialogul lui Harris despre artă, precum și cel despre muzică, pictură și poezie erau mult citite în vremea cînd Lessing a conceput *Laokoon*-ul său. Dialogurile amintite fuseseră, dealtfel, traduse de două ori, pe atunci, în limba germană. De la Harris încoace se consideră loc comun pentru întreaga artă ideea că acesta constituie un tot, alcătuit din mai multe părți. În ce privește ordinea părților în raport cu întregul, există însă diferențe fundamentale. Distingem o ordonare a părților una lîngă alta, în spațiu, și o ordonare a părților una după alta, în timp. În primul caz, întregul ne apare ca o operă încheiată, în cel de-al doilea, ca un flux dinamic desfășurat în timp. Ordonarea lucrurilor unul lîngă altul, în spațiu, este mijlocul de care se folosește arta plastică. Ea cuprinde tot ce poate oferi percepereа vizuală, cu excepția mișcării, pe care opera încheiată nu o poate reprezenta : este aria ce poate fi cuprinsă de mijloacele ei. Neputînd să reprezinte succesiunea, ea este nevoită să aleagă momentul cel mai potrivit, care să fie reprezentativ pentru procesul aflat în curs de desfășurare. În cealaltă sferă a artelor, care acționează prin simțul auditiv, literatura are o poziție cu totul specială, datorită naturii limbajului uman, în care sunetele sînt utilizate pentru a ține locul reprezentărilor. Iată de ce literatura poate exprima întreaga sferă a reprezentărilor omenești și poate cuprinde sferele tuturor artelor particulare. Pînă aici a ajuns Harris în dezvoltarea ideii fundamentale a lui Aristotel ; el n-a reușit însă să elaboreze o adevărată tehnică poetică. Mai mult, pentru el o astfel de tehnică devenise o imposibilitate prin determinarea vagă a ariei poeziei, pe deplin concordante cu practica eronată a unei poezii picturale și muzicale.

Asupra lui Lessing, influența lui Mendelssohn a fost mai profundă decît influența lui Harris. Cei doi s-au cunoscut în 1754 și, curînd după aceea, între ei s-a produs o mare apropiere. Împreună au redactat cunoscutul și sarcasticul răspuns la chestionarul pentru concurs al Academiei din Berlin. Împreună au examinat, cu de-amănuntul, lucrările psihologico-analitice ale englezilor și

şi-au încercat forţele în rezolvarea problemei : cum poate înălţa sufletul un subiect specific tragicului ? Discuţiile lor erau dominate de analiza sentimentului introdusă de Mendelssohn în conştiinţa publicului german. O deosebită importanţă a căpătat pentru Lessing tratarea de către Mendelssohn a problemei sentimentelor mixte. De aceasta este legată o mare parte a diferenţierii efectelor estetice, aşa cum o găsim realizată în *Laokoon* ca şi în *Dramaturgie*. Acolo unde Lessing tratează descrierea ridicolului, dezgustătorului, groaznicului în literatură, el menţionează în mod explicit teoria prietenului său despre sentimentele mixte.

Cu aceasta ni se deschide o fereastră spre atelierul de creaţie al lui Lessing. Se poate spune că acest cititor neobosit a trăit efectiv întregul proces al analizei estetico-psihologice ; să comparăm această trudă cu cele cîteva pagini din *Laokoon* şi din *Dramaturgie*, în care a concentrat rezultatul dobîndit, necesar scopului său ! Tot astfel a procedat şi în amplele sale studii privitoare la sculptori, pictori şi poeţi. Lui Lessing îi erau proprii arta şi capacitatea de a se resemna ca scriitor, de a însuma doar momentele necesare fundamentării tezelor sale fecunde şi de mare însemnătate, renunţînd la tot ce era de prisos.

3

Prezentarea relaţiei lui Lessing cu predecesorii săi creează acum posibilitatea de a se aprecia la justa ei valoare teoria lui asupra literaturii.

Doctrina sa generală în această privinţă a fost dezvoltată în *Laokoon*. Problema cheie a acestei opere fusese deja descoperită ; fusese găsită chiar şi concepţia de bază, pe care se întemeia soluţia problemei : domeniul artei plastice este acela al alăturării spaţiale a ceea ce este corporal vizibil ; domeniul poeziei, al literaturii este acela al succedării cronologice şi a ceea ce este dat în ea datorită succesiunii sunetelor. Lucrurile se întîmplă aci

așa cum le vom găsi și în cercetările teologice ale lui Lessing. Ignorarea de pînă acum a situației reale a cercetărilor a adus pe primul plan tocmai infrastructura teoriei lui Lessing, pe care el nu a făcut decît să o preia. Ce îi aparține însă lui Lessing ? În primul rînd, modul de a pune problema, care este orientat spre delimitarea artei plastice de poezie, apoi chiar punctul de pornire, care cuprinde ideile sale originale. Este adevărat că limbajul poate să reprezinte, datorită semnelor lui artificiale, atît ceea ce există simultan în spațiu, cît și ceea ce se succede în timp. Literatura științifică poate descrie clar și deslușit, cu ajutorul cuvintelor, ceea ce este dat în spațiu, un obiect din natură sau o mașină. Dar poetul nu vrea numai să se facă înțeles : pentru el este de o mare însemnătate ca faptul descris să fie cît mai plastic și să producă o impresie puternică. Și în felul acesta, apare o problemă : în ce măsură poate fi îndeplinită această sarcină printr-o înlănțuire de cuvinte ? Cum poate — această problemă este poate punctul de cea mai mare profunzime la care ajunge teoria literară în *Laokoon* — ordinea cuvintelor să dea naștere unei iluzii capabile să ducă la uitarea tocmai a acestui mijloc, constînd din simpla lor înșiruire ? Care sînt, pe de altă parte, avantajele deosebite care rezultă pentru poet din semnificația cuvîntului ? Poetul nu poate să picteze, căci succesiunea cuvintelor, care, unul după altul, duc la intuirea obiectului, nu este suficient de rapidă pentru ca impresia puternică provocată de prima trasare a imaginii să persiste atunci cînd cititorul sau ascultătorul a ajuns la cea din urmă. Tocmai de aceea, din aceste trasări succesive nu poate lua naștere un tot care să impresioneze plastic. Pe de altă parte, pentru poet rezultă, dintr-o asemenea prezentare în cuvinte, un avantaj, căci în ea urîtul și dezgustătorul, conținute în ridicol și în groaznic, sînt diminuate ca efect senzorial și pot fi preluate astfel ca verigi subordonate ansamblului operei poetice. Nu voi enumera și alte deducții ale lui Lessing. Prin ele, Lessing a devenit, după Aristotel, cel de-al doilea mare legiuitor al artelor, mai ales al poeziei. Bine-

cunoscutele legi ale artelor plastice, printre care aceea a alegerii momentului celui mai fecund sau aceea, de o şi mai mare profunzime, cu privire la graniţele frumosului şi la legile stilistice ale poeziei, sau despre perfecţiunea interioară ca adevăratul obiect al expunerii poetice, despre transpunerea frumosului în stimul, ca frumos în mişcare, cu privire la reprezentarea frumosului de-a lungul unui interval de timp ; toate acestea au ajuns să exercite o mare influenţă asupra fanteziei şi procedeelor de creaţie ale artiştilor. Legile artei poetice stabilite de Lessing au avut un rol de-a dreptul determinant, mai ales pentru Goethe şi Schiller. Modul în care aceştia transpun în lucrările lor lirice şi epice toate fenomenele statice, integrîndu-le în ritmul mişcării şi acţiunii, uneori cu cele mai elaborate mijloace, izvorăşte nu numai din instinctul geniului, ci şi din cercetarea şi studiul spre care i-a îndrumat, în această privinţă, Lessing.

Un al doilea merit al acestei lucrări geniale trece cu mult dincolo de sfera studiilor de artă. *Laokoon* este, în Germania, primul exemplu important al unei metode analitice de cercetare în domeniul fenomenelor spirituale. Este cu totul remarcabil faptul că Lessing însuşi, înconjurat de tot felul de deducţii sistematice pe acest tărîm, îndrăznea atît de puţin să spere într-o acceptare a metodei sale de cercetare, încît în introducere se scuză de a fi folosit-o — e drept, nu fără o vădită ironie. Pentru o minte proaspătă, cu greu s-ar putea chiar şi astăzi, da un exemplu mai stimulator decît această metodă analitică. Nu-ţi poţi alege exemplele mai fericit decît o face Lessing cînd ia ca punct de pornire deosebirea dintre strigătul lui Laokoon în poezia lui Virgiliu şi ţipătul înăbuşit al aceluiaşi Laokoon în arta plastică. Nu poţi să invoci mai metodic autorităţi potrivnice sau cazuri concordante decît o face el : nu osteneşte în analizarea faptelor, pînă ce legile stilistice explicative îi apar absolut sigure. Şi abia după ce legile au fost stabilite inductiv, el elaborează — potrivit metodei recomandate, pe baza celor mai ilustre exemple ale ştiinţelor naturii — o

teorie cuprinzătoare și explicativă, care permite să se deducă din ea procedeele fiecărei arte, pentru ca, în sfîrșit, să releve concordanța dintre teoria respectivă și o serie întreagă de procedee utilizate de Homer, nesemnalate anterior. După cum continuatorii lui Newton au arătat, într-o problemă de amploare incomparabil mai mare, că teoria gravitației universale, elaborată de el, explică de asemenea fluxul și refluxul, ca și perturbațiile ce intervin în mersul planetelor, tot așa arată și Lessing, ulterior, că procedeele geniului homeric pot fi deduse din legile stilistice fundamentate de el, privitoare la natura poeziei.

Laokoon a fost întrerupt. Evităm să emitem și noi presupuneri asupra modului cum ar fi fost concepută continuarea lucrării. În orice caz, locul dramaturgiei în teoria generală a poeziei, așa cum este ea expusă în această operă genială, nu prezintă nici un dubiu. Drama este, în concepția lui Lessing, punctul culminant al poeziei, al creației literare. S-a observat de către alții, mai demult, că Georg Gottfried Gervinus, un excepțional cunoscător al lui Lessing, greșește atunci cînd îi atribuie acest loc epopeii. Lessing, care considera că esența oricărei opere literare este acțiunea, a identificat, în mod firesc, în acțiunea dramatică, modalitatea desăvîrșită a literaturii. Confruntate cu această viziune viguroasă și adevărată, toate formele hibride de artă, care se răspîndiseră pe atunci ca o pecingine, încercînd să obțină efecte prin descriere, filozofie sau sunete muzicale, s-au cufundat în beznă. Teatrul devenise centrul de greutate al literaturii noastre. Goethe și cei apropiați de el năzuiau impetuos spre promovarea acțiunii, pretutindeni — chiar și în poezia lirică.

4

În felul acesta, a precizat *Dramaturgia hamburgheză* adevăratul loc ce îi revine dramei. În ea se clarifică însă totodată esența dramei mai profund decît o făcuse orice

alt teoretician înaintea lui. După cum se greşeşte cînd se consideră teoria din *Laokoon* ca o creaţie originală a lui Lessing, deoarece aici substratul istoric este înadins mascat de către el, tot aşa, ar fi eronat să se considere teoria *Dramaturgiei hamburgheze* doar ca o aplicare comentată a principiilor lui Aristotel, numai fiindcă aici autoritatea acestuia este pretutindeni, vizibil şi insistent invocată, asemenea unei cuirase protectoare. *Dramaturgia* este de o originalitate cu mult mai profundă decît *Laokoon*.

Esenţa literaturii este acţiunea ; drama este acţiunea adusă la desăvîrşire, actualizată în mod desăvîrşit ; forma acţiunii este unitatea. În consecinţă, dramei îi este necesară cea mai strictă unitate de acţiune — şi numai aceasta. Din această lege a formei dramatice reies graniţele înlăuntrul cărora se poate produce schimbarea timpului şi locului : unitatea de timp şi de loc nu sînt prin urmare decît cerinţe secundare ale formei dramatice. Consecinţa enunţării acestor principii a fost colosală. Şi în ele a acţionat geniul criticii creatoare, atît de specific lui Lessing, distrugător şi constructiv în acelaşi timp ; căci în felul acesta, s-a produs descătuşarea de falsele unităţi ale francezilor, dar a fost totodată reînnoită, în plină epocă de experimentări dramaturgice amorfe, marea lege formală a unităţii de acţiune, pe care Lessing a susţinut-o sus şi tare în raport cu operele de tinereţe ale lui Goethe şi pe care apoi Goethe şi Schiller, după moartea marelui precursor, au apărat-o, ca fiind incontestabil justificată.

Această lege a formei exprimă, cu toate acestea, numai condiţia artistică în cadrul căreia acţiunea operează. Faptul că operează efectiv, gradul în care este capabilă să opereze — acestea depind de conţinutul acţiunii. Iar efectul cel mai puternic este produs de acţiunea tragică.

Desigur că cei mai mulţi gînditori ar fi încercat, cu acest prilej, folosirea unui procedeu constructiv, prin care s-ar fi putut determina categoria cea mai înaltă de efecte pe care o acţiune o poate exercita asupra naturii omeneşti. Lessing urmează, şi în acest caz, în mod riguros, cursul unei cercetări inductive. El investighează toate categoriile de efecte pe care le-a produs în realitate acţiu-

nea dramatică : la dispoziție îi stă un material nelimitat, căci el este unul dintre cei mai eruditi cunoscători ai dramaturgiei. El reduce efectul tragic, pe care-l considera ca fiind un punct culminant în domeniul literaturii dramatice, printr-o minunată succesiune de teze, la anumite însușiri ale acțiunii dramatice.

Există un semn distinctiv al oricărei creații a geniului dramatic : „stricta înlănțuire a acțiunilor după criteriul cauzalității". [11] Deci lumea înțeleasă în mod genial vădea o armătură a motivației fără nici o fisură : nicăieri aceasta nu implica libertatea. Iar geniul dramatic face, ce-i drept, ca această strictă conexiune să apară pe deplin clară. „Trebuie să recunoaștem, la fiecare pas pe care scriitorul îl dictează personajului, că și noi l-am fi făcut în aceeași situație și la același grad de intensitate a pasiunii." Aceasta înseamnă, totuși, că scriitorul nu trebuie numai să sesizeze în mod veridic motivația în planul etic, ci să o și înfățișeze în așa fel, încît ea să fie pe deplin înțeleasă. Acest lucru devine posibil ca urmare a două trăsături de bază ale caracterului acțiunii, acum evidente. Sau, mai curînd, este vorba de același caracter al acțiunii, care iese acum în evidență, luat în considerare în funcție de două relații diferite față de spectator.

Dacă voi privi efectul acțiunii ca fiind legat exclusiv de inteligența spectatorului, atunci caracterul acțiunii tragice va fi cel aristotelic : „Țelul tragediei este cu mult mai filozofic decît acela al istoriei" [12]. Tocmai acestea sînt cuvintele, cu semnificație profundă, pe care Lessing și le însușește și le explică astfel : „La teatru, nu trebuie să învățăm ce a făcut cutare sau cutare om izolat, ci ce va face orice om în anumite împrejurări date". Nici nu s-ar fi putut exprima mai temerar un asemenea lucru. Așadar, întreaga corelație cauzală, care pornind de la natura general umană ajunge, trecînd printr-o serie de condiționări, la o unică acțiune complexă, trebuie pusă în evidență. Este deci necesar ca acțiunea tragediei să fie ridicată în sfera generalului și necesarului, a filozoficului, și acest lucru este posibil prin faptul că aci legea gene-

rală a pasiunilor omeneşti îşi găseşte ilustrarea într-un caz particular. Se deschide astfel o perspectivă foarte largă : tragedia nu trebuie să ne prezinte pasiuni inexplicabile, pasiuni ce au ajuns să fie cuprinse de flăcări mistuitoare şi nici caractere inexplicabile ce sînt gata forjate. O pasiune fără cauzele ei determinante ne rămîne străină şi chiar cele mai sublime efecte ale ei nu fac decît să ne ameţească ; un caracter lipsit de condiţionarea sa rămîne pentru noi enigmatic şi chiar în cea mai impetuoasă desfăşurare a forţelor lui nu ne apare decît ca un fenomen uluitor. Tragedia este chemată să ne situeze în centrul vital al condiţiilor proprii unui caracter tragic şi al genezei pasiunilor sale. Lessing se află astfel în faţa unei serii de adevăruri dintre cele mai importante pentru raportul dintre poezie, filozofie şi istorie. Poate că dacă astăzi ar reapărea, cu vechiul său interes pentru literatură, ar acţiona în primul rînd pentru dezvoltarea acesteia în funcţie de înrîurirea ei practică.

Dar caracterul acţiunii tragice se dezvăluie pe de-a-ntregul abia prin efectul ei asupra desfăşurării sentimentelor spectatorului. Căci relaţia dintre noi şi caracterele eroilor, cu pasiunile lor şi acţiunile ce decurg din ele nu este niciodată o simplă reprezentare, noi nu înţelegem cu adevărat decît ceea ce ajungem să retrăim în noi. Acesta este principiul, atît de fecund, al raţiunii universale, al concepţiei istorice, al creaţiei şi al comprehensiunii dramatice. Chiar şi cele mai puternice efecte ale artei se bazează pe legile naturale ale afectelor noastre şi nu pe capacitatea abstractă a reprezentărilor şi ideilor.

Lessing a ajuns să înţeleagă astfel lucrurile prin studierea lui Aristotel. „Tragedia — spune Aristotel — este imitarea unei acţiuni avînd un conţinut demn de interes, prin mijlocirea unor personaje care acţionează şi nu prin istorisirea ei, acţiune care, prin intermediul compasiunii şi al fricii, duce la purificarea unor asemenea pasiuni.“ Tragedia acţionează deci prin intermediul compasiunii şi fricii. Lessing a pornit de la faptul că mila şi frica sînt aci privite ca aflîndu-se într-o relaţie psihologică inte-

rioară : compasiunea și frica constituie aci, împreună, un concept ; „această frică este compasiunea raportată la noi înșine“ [13]. El s-a referit, în această privință, la un pasaj din cea de a doua carte a *Retoricii* lui Aristotel. „Ne inspiră frica — spune Aristotel — tot ceea ce, în caz că s-ar întîmpla altuia, ne-ar trezi milă și noi considerăm demn de milă ceea ce ne-ar provoca frica dacă ar fi în fața noastră.“ Această raportare a fricii la compasiune nu se poate susține nici din punct de vedere filozofic și nici din punct de vedere istoric. Esențialul în concepția lui Lessing consta însă în faptul că, asemenea lui Aristotel, el deducea efectul tragediei în primul rînd din compasiune, iar pe aceasta o înțelegea în toată profunzimea ei. Compătimirea, participarea la bucuria celuilalt, înfiorarea, alături de el, a ființei noastre lăuntrice, mila — ca o coardă ce vibrează împreună cu coarda care a fost cea dintîi lovită, acest fenomen primar al sufletului omenesc — căci orice reducere a sa la alte fapte psihice rămîne și astăzi nesigură — este și un fapt elementar, pe care se bazează arta autorului de tragedii.

Pe baza acestei viziuni, Lessing a trebuit să ia, în prezentarea acțiunii și a caracterelor înseși, apărarea mișcării vii a pasiunilor. Și aci este locul în care sufletul său liber și mare a văzut un adevăr estetic de mare profunzime, prin aceea că se confruntă cu propria sa lege. Încă din *Laokoon*, reiese ce repulsie îi inspiră stoicismul tragediei romane ca și al celei franceze. Stoicismul este antiteatral. Compasiunea noastră este totdeauna egală suferinței pe care o exprimă obiectul ce ne interesează ; admirația constituie un sentiment rece. Cît de incendiare trebuie să fi apărut asemenea cuvinte, în plină epocă de morală abstractă, potrivit căreia orice pasiune era privită drept un păcat ! Cît de eliberator trebuie să fi răsunat cuvintele lui Philotas, care exprimau însuși sentimentul fundamental al vieții lui Lessing : „Sînt un om și-mi place să plîng și să rîd“.

Mijlocul de care se serveşte poetul pentru a trezi simţămîntul de compasiune şi cel de frică, în faţa multilateralităţii întreţesute a lumii reale, este abstracţiunea. În multilateralitatea ei infinită, natura este un spectacol făcut doar pentru un spirit infinit. Dacă nu am avea capacitatea de a selecta din ea şi de a ne orienta atenţia după cum credem noi de cuviinţă, viaţa nici n-ar mai exista pentru noi. Menirea artei este ca, în imperiul frumosului, să ne scutească de această selectare şi să ne uşureze astfel fixarea atenţiei. Arta ne arată în aşa fel obiectul ei sau raportul pe care îl stabileşte între obiecte, încît în ele să nu rămînă nimic care să nu iste sentimentul ce trebuie provocat.

Cuprinzînd acum cu privirea descoperirile estetice ale lui Lessing, ne dăm seama că ideea creatoare de bază a acestora este de o extraordinară simplitate. Şi viziunea noastră asupra acestei măreţe naturi omeneşti se simplifică şi mai mult dacă facem legătura dintre acea idee de bază şi creaţia poetică a lui Lessing însuşi, iar pe amîndouă le privim cu ochii fireşti ai spiritului său. Astfel s-a cristalizat concepţia sa de bază — în confruntare cu poezia picturală, muzicală, filozofică, cu morala teologică, caracterizată prin apăsare şi teamă, preocupată să atenueze orice simţămînt, în confruntare cu un ideal poetic rece, alcătuit din virtuţi ale bunei cuviinţe. În opoziţie cu arta plastică, *esenţa poeziei este acţiunea;* această acţiune întruchipează *desăvîrşirea interioară;* această desăvîrşire interioară — sau autentic literară, fiindcă e autentic omenească —, acest caracter adevărat se manifestă în *mişcarea liberă a marilor pasiuni.*

Lessing a reformat deci estetica, deoarece spiritul său liber a descoperit în sine, în antichitate şi în Shakespeare o intuire mai pătrunzătoare a efectelor poetice posibile decît le cunoştea vremea sa. Omul înzestrat cu o asemenea minte era firesc să fie atît scriitor cît şi critic. Refuzînd să se considere un geniu literar, el nu făcea decît să exprime simţămîntul că nici una dintre operele sale nu era la înălţimea intuirii efectelor poetice posibile pe care le purta în marele său suflet. Dar se înşală şi

aceia care cred că această intuiție și-ar fi găsit realizarea în tragedia lui Goethe sau Schiller. În Germania n-a fost încă scrisă tragedia care să împlinească idealul lui Lessing.

III Noua dramă a lui Lessing

Lessing este poetul iluminismului german.

Epoca marii arte europene al cărei reprezentant literar era Shakespeare vădea o forță nestăvilită a pasiunii și a fanteziei. Ea rezultase din condiții care nu se mai puteau repeta în forma lor inițială. Guvernarea lumii prin ordinea medievală se năruise, iar eșafodajul impunător al sistemelor scolastice, care, cu arhitectonica lor de concepte metafizice, îmbrățișau cerul și pământul, se prăbușise și el. Începuse atunci una dintre acele vremuri în care înțelegerea vieții era extrasă chiar din viață. Spiritul se cufunda, cu o dragoste nouă și pasionată, în existența reală, deși știința nu risipise încă spaimele lumii de dincolo. Gîndirea se adîncea, străină de metafizică, în studiul caracterelor, temperamentelor, pasiunilor și în arta de a trăi. În felul acesta, imaginația poeților a căpătat o bază solidă în acumularea, diferențierea și compararea fenomenelor legate de natura omenească și totodată și-a găsit cale liberă spre a se înălța în sferele interpretării lumii, vieții și destinului. Limba vremii, chiar și proza ei, era încă neorînduită în Nord și bogată în imagini.

Declinul acestei mari arte a fanteziei a coincis, în primele decenii ale secolului al șaptesprezecelea, cu ascensiunea științei europene. Centrul de greutate al vieții spirituale a devenit activitatea științifică, care preconiza existența în natură a unei ordini a fenomenelor supuse legilor. Și, întrucît rațiunea dobîndise un teren ferm și se baza pe procedee sigure, ea a ajuns să aplice, în decursul acestui veac și apoi de la începutul celui următor, principiile ei în toate domeniile realității. În felul acesta, rațiunea și-a întemeiat concluziile pe conceptul ordinii naturale a lucrurilor, ordine reglementată de legi; por-

nind de la conceptul respectiv, ea a supus criticii tot ceea ce aparținea trecutului. S-a lansat totodată în lupta pentru afirmarea celor mai elevate idealuri cuprinse în sfera ei : autonomia individului, stăpînirea oamenilor asupra naturii, formarea unor state naționale în care să domnească ordinea legilor, solidaritatea umană și progresul. Toate aceste idealuri sînt legate și de înfăptuirea suveranității făptuirii umane. Acesta este supremul sentiment și țel al celor mai mari personalități ale iluminismului, începînd cu Locke și Leibniz. Conștiința forței gîndirii implică, după ei, conștiința legăturii indisolubile a gîndirii cu natura lucrurilor ; căci numai prin cunoașterea realității, sub toate aspectele ei, devine omul stăpînul acesteia. Rațiunea de stat, teologia naturală, dreptul natural, unitățile dramei și regulile clare ale poeziei — toate aparțin aceleiași spițe.

Din această concepție de viață a izvorît și noul ideal al artei dramatice. Acțiunea este chemată să împlinească cerința unei probabilități veridice și unei înlănțuiri riguroase, cauzale. Caracterele nu sînt, ca la Shakespeare, asemenea unor fantome înfricoșătoare, care erup din pasiuni, fiind apoi mînate tot mai departe de ele, ci construcții solide, în care voința se află într-un raport precis reglementat cu lucrurile, menținîndu-se astfel fără excepție, chiar și în toiul pasiunilor de care sînt stăpîniți eroii dramelor și romanelor. O psihologie precisă a caracterelor, o înlănțuire lipsită de breșe a tuturor părților acțiunii și, întemeiată pe aceasta, tratarea realistă a corelației cauzale temporale, predomină asupra acelei tratări a spațiului și timpului al cărei element determinant era fantezia, conform unor valori estetice corespunzătoare.

Desprinderea componentelor sărace în sentimente ale vieții reale din imaginea poetică a acesteia este acum îngrădită de voința de a înfățișa această viață în deplinătatea realității ei. Aprecierea poetică a caracterelor, care se făcea după raportul lor cu imaginația, este înlocuită prin sentința pe care o pronunță asupra lor societatea, pe baza cerințelor ei. Și descrierea stărilor sufletești ale oamenilor îmbracă în dramă o nouă formă. Căci în centrul de

greutate al operei tragice nu mai este pasiunea care anulează relațiile clare ale omului cu realitatea, dominîndu-l asemenea unui vis persistent, neîntrerupt și consecvent cu el însuși. În schimb, iluminismul a făurit întruchipări sublime ale acelei emoții reținute, care îmbrățișează întreaga personalitate, orientată spre personajul ideal și spre valorile ideale ale omenirii. Primul mare reprezentant al acestui tip de emoții a fost Shaftesbury și de aceea a înrîurit el atît de puternic întreaga poezie a secolului al optsprezecelea. Iată de ce tipul suprem de erou al iluminismului este omul călăuzit de sentimentul moral, într-o conexiune rațională cu realitățile vieții.

Mă voi încumeta să urmăresc această trăsătură fundamentală a structurii morale a iluminismului, în formele particulare pe care le-a cunoscut ea, la cele trei mari națiuni conducătoare. Noua și marea emoție este, la francezi, de pildă la Diderot, o pasiune adînc înrădăcinată în natura umană. Ea leagă sufletele alese între ele ; fericirea acestor pasiuni este savurată prin afinități elective pasagere cu femei înzestrate ; înainte de toate însă, geniul virtuții își găsește expresia în interesul purtat întregii omeniri și progresului ei. Englezii pornesc, începînd de la Shaftesbury, de la sentimentul moral și, pentru ei, el constituie zestrea naturală a unui suflet sănătos. Acesta este un sentiment calm, întotdeauna eficient, pătrunde întreaga viață a omului, spre deosebire de feluritele pasiuni și afecte care izvorăsc din existențe izolate. Condițiile sociale și politice diferite din Germania au imprimat structurii morale a gînditorilor și scriitorilor noștri un caracter specific. Începînd cu afirmarea religiozității lui Luther, cea mai caracteristică trăsătură a modului de gîndire german a fost interioritatea conștiinței morale, oarecum o întoarcere a mișcării religioase în ea însăși — convingerea că în cugetul omului și nu în activitatea sa exterioară rezidă cea mai înaltă valoare a vieții. Fărîmițarea națiunii, lipsa de influență a claselor burgheze cultivate asupra guvernelor nu puteau decît să accentueze această trăsătură. Și dacă disciplina statului protes-

tant menţinuse, ca o temelie valabilă şi solidă a vieţii burgheze, onestitatea, simţămîntul datoriei împlinite, sentimentul sever al răspunderii individului faţă de conştiinţa sa — iluminismul nu a făcut altceva decît să desprindă această conştiinţă morală de doctrinele creştine, care o legaseră de o lume transcendentă. Prin aceasta, s-a accentuat şi mai mult aspra rigiditate, în ambianţa căreia cele mai de seamă personalităţi ale iluminismului german s-au afirmat faţă de întreaga lume, prin valoarea lor individuală, autonomă. Aşa s-a născut forma specifică de eroism a acestor oameni şi a personajelor create de ei. În opoziţie cu o lume politică în care structurile statale, indivizii şi ţelurile erau prea mărunte pentru a deveni idealuri practic realizabile, de natură să dea satisfacţie unor caractere viguroase aflate în slujba lor, acestea erau chiar înlăturate, printr-o formă de stat a cărei esenţă se baza tocmai pe separarea strictă a principelui şi a aparatului său de stat — cu ofiţerii şi funcţionarii săi — de insul „burghez". Aceşti oameni se refugiau în lumea abstractă a principiilor morale, considerînd că ele determină individul dinlăuntrul său, independent de toate condiţionările sociale — un individ întotdeauna acelaşi, de neclintit, de neînduplecat.

Acesta este marele eveniment, marea trăire care îşi găseşte expresia în literatura iluminismului german şi cea mai înaltă expresie în drama lui Lessing. Trăirile sînt izvoarele la care se adapă fiecare parte componentă a unei opere literare ; în înţelesul cel mai profund însă, trăirea devine creatoare în scriitor prin faptul că ea îi dezvăluie o nouă trăsătură a vieţii. Întîmplarea pe care el o descrie abia atunci devine semnificativă, cînd această trăsătură îşi găseşte reflectarea în ea. Opera literară se ridică la cel mai înalt grad de eficienţă atunci cînd o astfel de trăsătură a vieţii îşi găseşte ecoul prin aceasta, în cititori sau auditori. Iar numai atunci cînd ceva resimţit în mod imperfect, confuz, parţial de societatea timpului sau atunci cînd acest ceva, exprimat doar abstract, ajunge să fie enunţat de scriitor, acesta devine un men-

tor al națiunii sale, iar influența sa asupra epocii este incomensurabilă. Așa s-a întîmplat cu trăirea pe care Lessing a exprimat-o pornind de la *Philotas* și cu multipla înrîurire care și-a avut tot aci punctul de plecare.

1

Tot așa cum îi considerăm pe Frederic II, Kant și Lessing drept cele mai de seamă personalități al iluminismului german, putem spune și că Lessing îi depășește pe ceilalți doi într-o anumită privință : este vorba de faptul că, în marile sale opere literare, el a izbutit să întruchipeze, în deplinătatea sa, idealul moral iluminist. De aci vom putea deduce explicația majoră privindu-l pe omul Lessing, tot așa cum vom putea înțelege mai bine, din tot ce știm despre acest om, atît conținutul cît și structura pieselor sale de teatru *Minna, Emilia* și *Nathan*.

Dramele lui Lessing au ca punct central idealul său de viață. Eroii acestora, Tellheim, Odoardo, Appiani, Nathan, Saladin, cavalerul templier, nu sînt mînate de o anumită pasiune, care țintește la dobîndirea unui anumit obiect, ci de un sentiment moral. Prin faptul că sentimentul moral — resort viu al ființei lui — intră în conflict cu forțe de o altă natură, iau naștere marile emoții de care aceste drame sînt pline. În *Minna von Barnhelm*, structura morală a eroului intră în conflict cu impulsurile mai delicate ale iubirii din propriul său suflet ; în *Emilia Galotti*, ea se înfruntă cu imixtiunea despotismului în viața personală, în *Nathan*, ea se lovește de fanatismul religios, care se insinuează fără scrupule. Conflictul interior al Minnei face posibilă o soluție fericită, cel exterior al Emiliei nu îngăduie altă victorie a demnității morale decît prin moarte, în timp ce conflictul din Nathan se încheie cu triumful omeniei asupra setei de putere a bisericii, triumf pe care iluminismul îl credea atît de aproape. Eroii acestor drame nu se pleacă în fața nici unei forțe a destinului, ba chiar, fiecare dintre ei, își afirmă demnitatea personală respingînd amestecul lui, indiferent de

forma în care s-ar produce. De aci rezultă o structură interioară a dramei, tot atît de diferită de aceea a lui Shakespeare, ca și de aceea pe care i-a dat-o Schiller.

Comediei lui Lessing îi lipsește impertinența capriciului. În ea nu găsești caractere nesăbuite sau chiar descreierate, nici personaje pe care atotputernicia pasiunii sau imaginației le face să se joace cu viața — nimic din manevrarea indiferentă a arbitrarului așa cum se manifestă ea la creatorii unei arte a fanteziei. Cît de prozaice apar, după Shakespeare sau în raport cu comedia franceză a lui Beaumarchais, personaje ca Minna și Franziska, vagmistrul sau Just! Marea tragedie a lui Lessing mai nu conține dezvoltarea, veridică și logic înlănțuită, a unei mari himere, care zdruncină existența eroului. Tragicul constă aici mai mult în totala discrepanță a afectului moral față de lumea înconjurătoare, în imposibilitatea care rezultă astfel pentru eroismul moral de a i se impune acesteia. Personajele lui Lessing au un nucleu consistent și o amprentă realistă. Sufletul german se exprimă prin ele cu o forță mai mare decît cele ale oricărui alt scriitor al nostru. Eroii lui Lessing trezesc acea emoție specifică pe care o produce orice relevare autentică a naturii superioare a omului. La aceasta se adaugă vivacitatea lor, care provine dintr-o neostoită energie a gîndirii, proprie numai lui Lessing. Ei au o logică sclipitoare. Lessing este maestrul dialogului nostru dramatic. Poanta surprinzătoare, epigramatică a acestui dialog nu rezultă din fantezie sau dintr-o gîndire imagistică, ci dintr-un fel de artă combinatorie leibniziană, dintr-o energie logică neobosită, care întoarce fiecare teză pe toate fețele, pentru a ajunge pînă la temelia temeliilor.

Și Lessing este, înainte de toate, un maestru al tehnicii dramatice, construind drama numai din momente absolut necesare pentru coerența acțiunii. Prin el, suita liberă a scenelor, așa cum apare ea în piesele de teatru ale perioadei Sturm und Drang, a fost disciplinată. Datorită excepționalei sale înțelegeri a dramaticului, el își dădea seama ce forță a ficțiunii, ce intimă relație dintre

spectator și desfășurarea întîmplărilor rezultă din fixarea, stabilirea precisă a locului și timpului, mai ales în cazul dramei burgheze și a comediei. Acest lucru l-a demonstrat, și după el, tehnica multor drame franceze moderne, ca și a acelora ale lui Ibsen. Dar cel mai important lucru pe care l-a propovăduit Lessing a izvorît din profunda sinceritate a ființei sale proprii — ceea ce l-a făcut să renunțe la toate personajele teatrale neconsistente, la toate trucurile scenice tradiționale — cerînd o strictă înlănțuire logică a acțiunii, care să se întemeieze, în fiecare moment, pe situația de fapt, pe raporturi date dintre oameni în condiții date, așa cum rezultă din ea.

Lessing este, și în această privință, maestrul actualei drame realiste.

2

Lessing s-a ridicat, treptat și fără grabă, în liniște, la această înălțime a tehnicii sale, printr-un studiu amplu și detaliat al întregii literaturi teatrale, legînd în permanență meditația asupra regulilor dramei cu experimentări pe cele mai diferite teme. Nenumăratele sale concepte sînt tot atîtea încercări de a străbate dincolo de relația dintre forma dramatică și conținutul profund și lipsit de reguli al vieții. El a intrat foarte de timpuriu în contact cu scena. Comediile anilor săi de tinerețe nu depășeau nivelul mediu al vremii decît prin mișcarea concentrată și vie a acțiunii, ca și prin naturalețea plină de umor a dialogului. Prin *Miss Sara Sampson* el a introdus stilul piesei moderne de teatru a lui Diderot în Germania, unde avea să cunoască o amplă dezvoltare, de la Lenz la Hebbel, la Ludwig și la cei mai moderni dintre realiști. Dar a știut să se descotorosească de limbuția afectată a acestor piese de teatru burgheze. În vremea războiului de șapte ani, l-au atras teme mari, bărbătești, războinice; pentru ele a ales iambul fără rimă, cu cinci picioare, cu ultima silabă neaccentuată, și

tot de atunci a început declinul versului dramei retorice franceze, a alexandrinului. El căuta pe atunci o tragedie densă, concentrată, a cărei osatură și musculatură să fie tot atît de aparente ca și cele ale corpului unui luptător. Fragmentul din *Kleonis*, ca și *Philotas* reprezintă cea mai desăvîrșită și mai elevată expresie teatrală apărută pe baza atmosferei noi și stimulatoare legate de războiul de șapte ani. În acestea este proclamat în primul rînd simțămîntul de bază al lui Lessing, acela al independenței voinței. Scena geme de arme, dar întreaga larmă războinică servește doar manifestării personajului de înaltă ținută morală, care, numai în fața morții, își dezvăluie adevărata esență. Acest simțămînt crucial își găsește expresia firească în forma dramatică caracterizată prin concizie, așa cum o vom regăsi mai tîrziu la Vittorio Alfieri. Aceeași concluzie caracterizează fabulele în proză, cîntecele și epigramele lui Lessing : el utilizează numai atîta material cît este strict necesar și doar atîtea cuvinte cît are nevoie energia gîndului sau trăirea pentru a exista.

În arta dramatică a lui Lessing, forma aceasta a rămas fundamentală pentru tragedie. În comedie, care marchează prima maturitate a dramaturgiei sale, aceeași trăsătură fundamentală iese firește în evidență numai printre celelalte cerințe de formă ale respectivului gen literar. Astfel este condiționată, în evoluția lui ca dramaturg, forma dramatică din *Minna von Barnhelm* și *Emilia Galotti*.

3

Minna von Barnhelm a fost scrisă, începînd din 1763, la Breslau, unde Lessing lucra ca secretar provincial al generalului Tauentzien ; aceasta a fost perioada cea mai bogată în satisfacții lumești din viața sa. Din punct de vedere dramatic, este cea mai bună piesă a lui Lessing, ba mai mult, este cea mai bună dintre comediile noastre. Lessing, acum în deplină stăpînire a mijloacelor sale,

putea realiza acea artă realistă, pentru care pînă atunci numai literatura, narativă a romanului de moravuri englez constituise un model. Urmau să fie aduşi pe scenă oamenii şi împrejurările de viaţă pe care le oferea actualitatea, şi acest lucru trebuia realizat cu autenticitate şi totodată poetic. În cadrul acestei literaturi a realului, este necesar ca acţiunea să fie alcătuită numai din elemente aparţinînd vieţii şi caracteristice ei — fără obişnuiţii confidenţi şi obişnuitele cameriste, fără tertipurile piesei care mizează pe comicul de situaţie, cu travestiurile, confuziile şi coincidenţele ei imposibile. Abia Lessing a fost cel care a rezolvat această sarcină, pusă dealtfel, în faţa dramei de Élie-Catherine Fréron, Jean-François Marmontel, Denis Diderot — şi aceasta în *Minna* sa. Personajele şi relaţiile dintre ele îşi au aci rădăcinile într-o situaţie socială, în structura socială corespunzătoare şi în necesităţile obiective care rezultă din aceasta.

Soarta a rînduit lucrurile în mod fericit, îngăduind ca un fragment de viaţă agitată şi măreaţă, cea mai grandioasă din cîte au putut fi văzute în acel veac dinaintea Revoluţiei Franceze, să fie temeinic trăit şi studiat tocmai de către singurul om care avea şi forţa să-l înfăţişeze ; acest fragment de viaţă se desfăşura în sînul armatei şi statului marelui rege. Comunitatea căreia Tellheim îi aparţine este armata lui Frederic II. Ceea ce asigură coeziunea acestei armate este criteriul onoarei, ca etalon superior al valorii şi ca mobil al acţiunilor. Onoarea, bravura, stricta subordonare şi în acelaşi timp solidaritatea camaraderească, deprinderea bărbătească de a nu preţui peste măsură viaţa — iată care sînt trăsăturile fundamentale ale acestei armate, aşa cum sînt ele ilustrate de maiorul Tellheim şi de vagmistru, iar într-o formă mai brută şi de soldatul ordonanţă Just. Aceste caractere sînt puse şi mai bine în evidenţă de figurile opuse lor, aventurierul francez şi hangiul. Ceea ce rezultă sînt numai forţele psihologice care asigură solidaritatea ansamblului, a comunităţii pe care această armată o constituie. Războiul însuşi nu este adus pe scenă. Nu se văd nici trompete, nici judecăţi militare

sumare, nici vivandiere şi nici spioni, aşa cum apar în piesele de teatru cu temă militară de mai tîrziu. Nici o trăsătură arogantă şi tendenţioasă de patriotism prusian nu tulbură privirea calmă care scrutează exclusiv omenescul. Chiar şi admiraţia pentru marele rege nu răsună decît în surdină. Dar iată, războiul a trecut, rănile sînt vindecate : şi tocmai acum, după război, cînd într-un han, un ofiţer lăsat la vatră, vagmistrul şi ordonanţa sa apar implicaţi într-o încurcătură pur omenească, sîntem puşi în situaţia de a trăi dinlăuntru, în absenţa artificiilor teatrale, spiritul acestei armate, cu pronunţatele ei caracteristici tragice sau vesele.

Tellheim este cel mai reuşit caracter din comedia germană. El posedă acea mobilitate sufletească nestăvilită care în împrejurări de viaţă în continuă schimbare ne surprinde de fiecare dată dezvăluindu-şi mereu noi laturi, aşa cum apar ele doar în creaţiile adevăraţilor scriitori. Ba se apropie de meditaţiile melancolice ale mizantropului lui Molière, ba devine din nou rigid şi dur — un veritabil tip de ofiţer al lui Frederic —, pentru ca în cele din urmă să-l vedem din nou binevoitor, afectuos pînă la cea mai duioasă gingăşie, rămînînd însă întotdeauna acelaşi Tellheim sau Lessing sau Kleist. Începînd cu actul al doilea, lui şi celor din preajma sa îi apar în faţă partenerele : Minna von Barhelm şi, alături de ea, Franziska ; unchiul se arată abia în actul final. Chiar de la prima conversaţie între Minna şi însoţitoarea care o slujeşte, cu tînguiala despre „jalnicele oraşe mari", şi apoi din examenul hazliu la care hangiul le supune — ne dăm seama că avem de a face cu o nobilă domnişoară de ţară. Minna apare cu acea deplină siguranţă de sine şi cu acel puternic sentiment al demnităţii, pe care îl conferă tuturor membrilor familiei stăpînirea unei mari proprietăţi funciare. Tocmai acest lucru face ca jocul exuberant, dus de ea cu mare insistenţă în confruntarea cu Tellheim, să devină pe deplin veridic şi inteligibil. Doamnele sînt din Saxonia, ţara unei culturi spirituale, estetice şi sociale superioare, amabila şi voioasa Minna cunoaşte scrierea lui Wieland

despre Shakespeare, iar în dialectica ei feminină se poate măsura pe deplin cu meditativul Tellheim. Surplusul de dialectică — proprie lui Lessing — din caracterul acestei fete îndrăgostite apare cam exagerat pentru cei douăzeci de ani ai ei. Dar asemenea trăsături neobișnuite și capricioase sînt cu mare artă împletite în esența ființei ei, în omenia ei voioasă, care iradiază bunătate și bucurie ori de cîte ori își face apariția. „Sînt fericită și veselă. Ce ar putea oare să contemple cu mai multă mulțumire Creatorul decît o ființă voioasă?". Veselia și cutezanța ei provin dintr-o siguranță interioară fermă, fidelă ei însăși, proprie firii unei adevărate fete germane. În persoana unchiului ei, omenia voioasă este ridicată la rangul unui umanism conștient. Maxima lui — „Oricare ar fi hainele în care un om cinstit este îmbrăcat, el trebuie să fie iubit" — amintește de un cunoscut pasaj din *Nathan*.

În felul acesta, se întîlnesc aci două uriașe forțe spirituale ale iluminismului german: noțiunea onoarei, ridicată pe un soclu foarte elevat, proprie armatei lui Frederic, și omenia voioasă, cel mai frumos atribut al literaturii noastre de atunci. S-ar putea spune că acea noțiune a onoarei este legată de setea de putere a tînărului stat prusian, iar acea omenie voioasă — de ansamblul literaturii germane și de societatea cultivată, așa cum se dezvoltase ea în mod independent față de stat. În personalitatea marelui rege, ideea unei culturi general-umane se află într-un conflict, care nu și-a găsit rezolvarea, cu setea sa prusacă de putere. Și dacă Lessing însuși era cu totul pătruns de idealurile umaniste, el era în același timp mereu atras de eroismul și conștiința națională a marelui rege. Același antagonism îl regăsim și în sufletul lui Klopstock. Abia într-o perioadă cu mult mai tîrzie, germanii au ajuns să aplaneze acest antagonism, izvorît din însăși istoria lor.

Acțiunea își dobîndește veridicitatea din principiile solide ale timpului și din sfera de viață reprezentată; ele creează în relațiile interioare ale acestor doi oameni

o distanţă, datorită căreia neînţelegerile dintre ei apar firești. Ofiţerul jignit în onoarea lui, care se ascunde de logodnică, fiindcă se consideră nedemn de ea, este căutat, găsit şi, cum dragostea şi dialectica curajoasei fete se ciocnesc şi ricoşează în faţa principiilor generoase ale iubitului, el trebuie să fie păcălit, ca să creadă că logodnica sa a sărăcit : în felul acesta, el ajunge la conştiinţa deplină a iubirii sale şi la mărturisirea ei fără rezerve. Omenia lui învinge simţămîntul onoarei jignite.

Căci atras de grandoarea marelui şi luminatului rege, nobilul curlandez se pusese în slujba acestuia şi cu atît mai acută şi mistuitoare îi este mîhnirea de a se fi expus, odată cu slujba sa, ca onoarea să-i fie lezată fără ca mobilul să fi fost iubirea de patrie. Acest sentiment ajunge, în momentul culminant al piesei, la o expresie zguduitoare. Minna încearcă să îl convingă cu toate mijloacele dialecticii ei că rănirea onoarei lui, care a fost răsplata acţiunii lui umane, nu trebuie să îl despartă de ea ; în legătură cu aceasta, ea îl invocă întîmplător pe Othello : în acest timp, Tellheim rămîne adîncit în sine şi încremenit, cu ochii ficşi : „Întoarceţi-vă spre mine privirea ; Spre mine, Tellheim ! La ce vă gîndiţi ? Oare nu mă auziţi ?“ „Ba da ! Dar spuneţi-mi, domnişoară, cum a ajuns maurul în slujba veneţiană ? Oare el nu avea patrie ? De ce şi-a împrumutat braţul şi sîngele unui stat străin ?“

Asemenea lui Kleist, maiorul prusian a înţeles, în plin război, contradicţia dintre acesta şi marele principiu iluminist al umanismului. Ca şi Kleist, el nu s-a gîndit niciodată să facă din eroismul războinic un instrument al păcii. Şi în sufletul lui, această epocă sentimentală năzuieşte nostalgic spre o fericire lăuntrică liniştită. Şi, odată cu Lessing însuşi, el a aflat cît de primejdios este să fii în slujba celor mari şi cît de prost răsplătesc ei constrîngerea şi înjosirea pe care le impun.

Tocmai asupra unui asemenea caracter compasiunea faţă de iubită trebuia să acţioneze în mod hotărîtor. Şi aşa se explică faptul că intriga curajoasei şi nobilei domnişoare de ţară izbuteşte. Tellheim resimte dintr-o dată

imperioasa chemare a datoriei față de logodnica lui și conștiința onoarei rănite se retrage în fața acesteia. Ceea ce îi cere demnitatea lăuntrică cîntărește cu mult mai greu decît tot ceea ce e legat de stima altora pentru el. Cu aceasta, conflictul interior este soluționat. Dar cum transformarea lui Tellheim este totuși urmarea unei păcăleli, iar el nu poate în nici un caz să dobîndească mulțumirea deplină la care rîvnește după pierderea onoarei sale, devine necesară scrisoarea autografă a regelui, pentru ca deznodămîntul să fie vesel. Unele hărțuieli nu tocmai justificate care se mai produc în continuare au fost întotdeauna criticate ca obositoare și neconforme cu caracterul Minnei.

Minna von Barnhelm este cel dintîi model german al unei arte dramaturgice a profundelor contradicții spirituale, impuse de stadiul dezvoltării sociale sau de firea omenească, și care, pînă la urmă, trebuie să se rezolve prin luptele desfășurate în chiar sufletele eroilor. Această nouă tehnică dramatică se bazează pe interioritatea vieții germane. *Nathan, Tasso, Faust* aparțin, în această privință, aceleiași stirpe.

Acțiunea principală este săracă în întîmplări colaterale. Ea se aseamănă cu o bucățică de aur prelucrată în modul cel mai delicat. Ea se desfășoară în decursul unei zile și într-un singur loc — într-un han, care și romancierilor englezi le-a apărut întotdeauna comod pentru a-și urzi țesătura întîmplărilor. După cum adîncimea acestei piese de teatru constă în conflictul aproape tragic dintre cei doi îndrăgostiți, tot așa bogăția, plenitudinea și voioșia ei inepuizabilă decurg din rolurile personajelor secundare. Fiecare scenă lasă o impresie de sine stătătoare, puternică, fiind uneori grandioasă, alteori mișcătoare sau adesea comică. Dialogul dramatic și-a exercitat influența pînă în ziua de astăzi. În el scînteiază nenumărate lumini. Și, atît în ceea ce privește forța reflexiei, cît și în ceea ce privește strălucirea glumei jucăușe, această lucrare este cea mai caracteristică creație a secolului al optsprezecelea.

Două comedii de o valoare nepieritoare a dat la iveală acest veac : *Minna* de Lessing și *Nunta lui Figaro* (*Le Mariage de Figaro*) de Beaumarchais. În piesa franceză domină exuberanța insolenței eliberate de tradiție și moravuri. Din ea se degajă amărăciunea politică fără margini care cuprinsese Franța înaintea Revoluției. Beaumarchais se joacă cu personajele sale, inventivitatea sa în ce privește situațiile și glumele depășește cu mult pe cea a lui Lessing. Dar nici unul dintre aceste personaje nu este un om veridic, real, și ei se întîlnesc în piesă ca la un extravagant bal mascat. Comedia iluminismului german este, dimpotrivă, modelul oricărei dramaturgii moderne, reale, întemeiată pe relațiile care există în fapt, într-o situație socială bine determinată.

4

În timp ce *Minna* stîrnea necontenit entuziasmul publicului de teatru, urmată fiind de o mulțime de piese cu subiecte militare, autorul ei a abandonat timp de cinci ani orice activitate literară destinată scenei. Era o vreme de experiențe dureroase în viața publică germană. Guichard, cunoscut autor de lucrări militare, făcînd parte din suita marelui rege și devenit un intim al său, i-l recomandase pe Lessing pentru administrarea bibliotecii regale. Poetul nostru putea pe drept cuvînt să-și spună că nimeni nu era mai corespunzător decît el spre a ocupa acest post. Pentru rege însă, Lessing era numai tînărul care avusese pricina aceea îndoielnică cu Voltaire. Între maiestatea sa cea îndărătnică și Guichard, s-a ajuns la o discuție foarte animată atunci cînd acesta a revenit pentru a doua oară cu propunerea sa. Și, printr-o bizară rocadă a alegerii, în locul celui mai mare scriitor german al timpului, a fost numit în postul respectiv un călugăr benedictin neghiob. Apoi a urmat Hamburgul și marea dezamăgire de acolo. Începînd din 1770, s-a cuibărit, ca bibliotecar, în ungherul liniștit de la Wolfenbüttel, în „marele, părăsitul, blestematul cas-

tel" cutreierat de umbrele princiare ale Welfilor rococoului, unde amintirile evocau nu o dată aventurile senzuale ale trecutului. Şi cînd se ducea la Braunschweig ca să se simtă printre oameni, îl întîmpina o curte despre care ar fi fost multe de povestit. Tot mai cuprinzător deslușea Lessing îngrozitoarea tramă prin care viața de curte a vremii, dominată de despotism, ducea la degradarea caracterelor şi la uzarea oamenilor. Iar în preajma lui, creştea neîncetat opoziția față de justiția arbitrară influențată de guvern, de huzurul luxuriant al curților, pentru care arta era un joc, față de înăbuşirea opiniei publice.

În această atmosferă şi pe baza unor asemenea experiențe, a luat naştere *Emilia Galotti*. Era cea dintîi piesă cu adevărat politică scrisă în Germania de la Andreas Gryphius. Ea focaliza contradicția intrinsecă dintre maturizata autonomie lăuntrică a individului şi persistența despotismului perimat care continua să sfideze legile. Totul în această tragedie politică îşi are originea în natura formei de stat respective : înlănțuirea acțiunii şi configurația interioară a caracterelor ; relația dintre personaje, spaima nedefinită şi sumbră care cuprinde tot mai puternic spectatorul, încă de la semnarea condamnării la moarte din primul act. Dacă fiorii de groază stîrniți de Ugolino von Gerstenberg rezultau din mijloacele brutale şi exterioare folosite, la Lessing ei decurgeau din sentimentul unei înfricoşătoare şi inevitabile necesități. La obîrşia lor era însăşi tragedia vieții de curte.

Printre proiectele tragediilor romane, pe care Lessing le concepuse în ultimii ani ai deceniului cinci, se afla şi unul care conținea nucleul *Emiliei Galotti*. Era o Virginia. În concordanță cu evenimentele istorice, asasinarea fiicei de către tată devenea singura soluție care îi rămînea acestuia pentru a-şi salva copilul de decemvirul înconjurat de garda sa personală. Iar fapta însăşi era transfigurată de prăbuşirea tiranului, pe care o provoca. Lessing a situat acțiunea într-un mic principat italian şi în epoca luxuriantă a lui Ludovic XIV. Ca printr-un

palimpsest, licăresc chipurile şi acţiunea legendei romane din imaginile piesei moderne. Motivul tragic a trebuit însă modificat. Au fost eliminate circumstanţele brutale care motivau fapta tatălui în acea îndepărtată epocă romană : de ea nu putea fi legat nici un fel de efect politic. În felul acesta, motivarea faptei sîngeroase a tatălui a devenit centrul de greutate al piesei, ea trebuind să determine întrega desfăşurare a acţiunii.

Un astfel de plan dramatic era parcă anume făcut pentru întemeierea unei acţiuni exemplare, demne de urmat — o acţiune închegată, bine delimitată, motivată psihologic în toate verigile ei, aşa cum o cerea teoria lui Lessing. Fiecare dintre enunţurile acestei teorii îşi găsea acum aplicarea în *Emilia Galotti*. Ca tragedie burgheză, ea era deosebit de indicată pentru a stîrni acea teamă tragică care îşi are originea în apropierea dintre subiect şi propria viaţă a spectatorului. Structura subiectului prezenta o asemenea unitate şi forţă, încît simpla lui narare impresionează adînc. Întregul eşafodaj a fost construit cu o simplitate similară unui orologiu, cu toate rotiţele şi greutăţile lui. Nimic nu era obţinut prin efecte ieftine, de surpriză, sau printr-o tensiune exterioară ; spectatorul ştie încă de la magistrala introducere din actul întîi sau de la începutul actului doi ceea ce va urma. Victimele catastrofei orbecăiesc însă în întuneric, fără să-şi întrevadă soarta, trezind prin aceasta o profundă compasiune. Eroina însăşi este vinovată fiind nevinovată. Acţiunea, care înaintează febril, se desfăşoară într-o singură zi ; locul, de-a lungul întregului act întîi e un castel de la oraş al prinţului, în a cărui ambianţă acesta poate fi văzut mişcîndu-se, iar în cel de-al doilea act, o sală din casa simplă a lui Galotti ; de aci încolo totul se petrece, fără dificultăţi şi artificii, în holul castelului de petreceri al prinţului, unde partenerii, aflaţi de o parte şi de alta a jocului, se întîlnesc. Fiecare dintre coordonatele piesei ilustrează cîte o regulă a dramaturgiei.

Structura tragediei este condiţionată de criteriul în funcţie de care iluminismul concepe mediul social am-

biant. Dealtfel, întotdeauna modul în care va fi modelată tragedia va depinde de dispoziția sufletească specifică epocii în care scriitorul creează. Piesa este construită pe baza contradicției dintre curte, stăpînul ei și favoriții săi, pe de o parte — și oamenii independenți, care vor să-și apere libertatea, datina, autonomia stilului lor de viață, de cealaltă parte. Tragicul rezidă în neputința acestor supuși lipsiți de drepturi față de despotism. În timp ce sînt tot mai mult prinși în mrejele intrigii — pînă la sufocare —, neputința lor iese, de la o scenă la alta, tot mai mult la iveală— și prin aceasta se dezvăluie și mizeria sistemului politic în care trăiesc. Această formă a tragediei sociale moderne a fost determinantă pentru un șir întreg din piesele noastre de cel mai adînc ecou. În *Intrigă și Iubire (Kabale und Liebe)*, lumea de curte și căminul burghez, care atrage spre el făptura independentă și exaltată a fiului ministrului, stau față în față ; în *Clavigo*, înfruntarea se produce între ambițioșii care depind de curte și de dorințele ei și sufletele modeste, simple, care nu primesc porunci decît de la inimă și simțămintele lor.

Personajele sînt subordonate acțiunii. Acest lucru corespunde teoriei dramaturgice conform căreia „caracterele constituie principala menire a comediei“ [14], în timp ce efectele tragediei rezultă din corelația acțiunii cu forța de impresionare rezultînd din situații. Necesitățile acțiunii constituie deci fundamentele caracterelor. Graba frenetică a desfășurării acțiunii limitează fiecărui caracter numărul exact de cuvinte necesare. De aci decurge ceva mecanic, artificial, care dă senzația de răceală ; e vorba de o devitalizare a întregului, deși părțile dispun de o viață mimică foarte intensă. Tocmai aci se vădește însă profunzimea germanică a lui Lessing, căci fiecare dintre aceste caractere trăiește prin propria sa forță, în cadrul misiunii pe care acțiunea i-o desemnează. Acest realism în conceperea omului străbate întregul iluminism. El se manifestă tot atît de bine în romanele vre-

mii ca şi în tablourile de gen ale lui Chodowiecki *, înfăţişînd cele mai diverse situaţii.

Lessing a desprins caracterul prinţului, al lui Marinelli, al mamei Galotti, al nemernicilor şi slugilor din lumea înconjurătoare, cu o genială putere de observare a vieţii. Emilia este rezultatul unei intuiţii pe cît de mari pe atît de adevărate. Ea este un rod al naturaleţei clocotitoare a Sudului, precum şi al unei experienţe timpurii a confesiunii şi viselor, pe care Guastala şi curtea lui le-au generat. În acelaşi timp, ea este cu adevărat copilul tatălui ei : timidă, impresionabilă, incapabilă de a rezista în primul moment, dar pînă la urmă hotărîtă şi puternică. Appiani şi Odoardo îşi dobîndesc propria viaţă din făptura lăuntrică a scriitorului şi din ceea ce a constituit experienţa cunoaşterii unor prieteni de felul lui Kleist şi Gerstenberg. Ei au temperamente viguroase şi sentimente vii, dar fundamentul solid şi statornic al fiinţei lor este spiritul lor de dreptate. Ei se dovedesc plini de încredere în oameni de felul lor şi foarte rezervaţi faţă de lumea care-i înconjoară. Conform planului acţiunii sale, poetul a adăugat acestor trăsături exprimînd propriul său ideal, încă o trăsătură ce ia cu uşurinţă naştere în făpturi alese, care trăiesc în sfera de influenţă a despotismului. Acesta exercită asupra lor o influenţă paralizantă, împiedicîndu-i să se încreadă atît în ei înşişi, cît şi în mersul general al lumii. În această lume îngustă şi rea, în care sînt obligaţi să trăiască, ei sînt osîndiţi la pasivitate, uită să acţioneze. De aceea, sau ezită, cu stîngăcie sau acţionează pripit. Ei sînt ceea ce mediul le impunea să fie unor suflete alese.

Tehnica sa de prezentare în scenă a personajelor s-a dovedit hotărîtoare pentru întreaga dramaturgie germană. Ea a influenţat dramele de tinereţe ale lui Goethe şi Schiller, pregătind totodată teatrul modern. Lessing îşi aşază personajele într-o lumină intensă, asemenea celei naturale din exterior, conturîndu-le puternic pe funda-

* Daniel Chodowiecki (1726—1801), pictor şi grafician care a ilustrat multe lucrări ale lui Lessing, Goethe, Gellert *(n.t.)*.

lul luminos, cu o precizie necruțătoare. El conferă fiecărui personaj o energie temperamentală proprie și o forță mimică de expresie corespunzătoare. Între cuvinte, actorului i se lasă intervalele necesare pentru întorsături tacite, astfel ca gesturile și mimica să-și spună cuvîntul. Iar exprimarea concisă stimulează mereu pe privitor să ghicească ceea ce nu a fost spus. Numai că genezei treptate a pasiunilor și amplei lor descărcări le este rezervat prea puțin timp. E drept, în partea introductivă a piesei, prințul este înfățișat spectatorului în ipostaze variate și din toate unghiurile, dar ea nu mai e urmată de nici un moment în care să se vadă cum crește pasiunea din adîncuri — deși numai în acest fel se poate da iluzia vieții adevărate și totodată măsura forței afectelor. Momentele culminante ale dialogului intervin tocmai atunci cînd dialectica îi ia pasiunii cuvîntul.

Noile tipuri create aici de Lessing aveau să domine vreme îndelungată teatrul: capul familiei, integru și gălăgios, care în haine civile, ca și în zale războinice, știa să vorbească de-a dreptul inimii; femeia voluntară, Orsina, și apoi lady Milford, care inspira un straniu fior de groază sobrului public german; intrigantul de curte care, asemenea lui Carlos din *Clavigo*, asemenea ministrului din *Intrigă și iubire*, capitula în fața sentinței morale; caracterul nobil, pătruns de sentimentul frumosului și găsindu-se de aceea sub imperiul impresiilor de moment care, ca și Clavigo și Weislingen, dezgustă și încîntă în același timp. Iar din îmbinarea de către Lessing a caracterizării succinte cu anvergura pasiunii și clar-obscurul fanteziei au luat naștere formele materializate în *Götz*, *Clavigo* și *Intrigă și iubire*.

Acțiunea însăși decurge din întrepătrunderea intrigii de curte — menită să i-o confere prințului pe Emilia — cu strădaniile neputincioase ale unor oameni cumsecade, care urmăresc să zădărnicească această intrigă. Un exemplu suprem al folosirii poetice a ironiei tragice îl constituie modul în care cei care vor să o salveze pe Emilia de fapt o distrug, precum și felul în care intriga, menită s-o împingă pe Emilia în brațele prințului — o împinge

de fapt în braţele morţii, astfel încît totul evoluează inevitabil spre catastrofă.

Ultima verigă, care încheie înlănţuirea ce avea să ducă la catastrofă, era argumentarea faptei tatălui. Întrebîndu-ne pe ce se bazează necesitatea acesteia, nu putem răspunde invocînd vreo constrîngere exterioară dată de situaţia existentă, ci numai caracterul lui Odoardo şi pe cel al Emiliei. Şi tocmai această motivaţie interioară concentrează forţa tragică a piesei. Aici se manifestă o nouă faţetă a idealului de viaţă propriu lui Lessing. Preţul existenţei noastre rezidă, în ultimă instanţă, în faptul că trăim cu sentimentul independenţei noastre individuale, al demnităţii noastre, liberă de orice fatalitate exterioară. Încă un element care se adaugă la această trăsătură caracterologică a lui Odoardo şi a Emiliei îi dă amprenta tragică. În Odoardo exista o tărie extravagantă a simţului moral, tipică atît pentru Lessing cît şi pentru întregul iluminism, şi aceasta legată de un sentiment cu totul neobişnuit al neputinţei. Rezultă de aci înstrăinarea sa faţă de soţie şi fiică şi o neîncredere totală faţă de tot ce-l înconjoară, faţă de orice şansă pe care viitorul ar putea-o oferi. Dus la exasperare de Orsina, el ajunge într-o stare febrilă, care îi provoacă chiar halucinaţii. În mintea lui, realitatea îmbracă acum chipuri denaturate. Chiar dacă Emilia n-ar fi vorbit, poate că Odoardo ar fi comis totuşi un act violent. Aceasta este însă starea în care îl găseşte fiica sa. Ea l-a văzut, cu puţină vreme în urmă, pe prinţ, şi farmecul făpturii lui a pus stăpînire pe imaginaţia ei. Dar cum ar fi oare acum în stare să exprime, în faţa tatălui, acel lucru pe care ea însăşi nu-l poate rosti, acel lucru care o împinge spre moarte! Acest suflet deopotrivă pătimaş şi sfios nu se destăinuieşte pe deplin tatălui, aşa cum n-a făcut-o nici în faţa mamei.

Dar chiar şi dacă interpretăm astfel cele spuse, în scena finală, de Emilia tatălui ei, tot mai rămîn destule lucruri neclarificate. Această impresie persistă dintotdeauna. Este de neînţeles cum Odoardo nu îl înjunghie pe prinţ în momentul cînd acesta îl părăseşte cu rugă-

mintea stranie de a-i fi prieten, conducător și tată. Este cu totul neverosimil și faptul că ulterior Emilia îl abate de la asemenea gînduri, prin reflexia : „Viața aceasta este sigurul avut al celor desfrînați". Iar hotărîrea Emiliei ar putea deveni explicabilă, dacă printr-o largă desfășurare a trăsăturilor ei de caracter, în decursul piesei, împletirea unor asemenea însușiri, atît de contradictorii, ar deveni evidentă, ca temei al acestei hotărîri. Și chiar și atunci cînd el părăsește scena, cel puțin încă un lucru mai rămîne de neînțeles. În această clipă a supremei hotărîri morale de care un om este în stare — aceea de a jertfi o viață demnității omenești —, Emilia ar trebui să trăiască într-o asemenea măsură conștiința forței ei, încît să nu se poată teme de seducere. Într-un moment încă îmbibat cu sînge, ea e confruntată cu un om care, după cum prea bine știe, s-a făcut vinovat de uciderea logodnicului ei și care acum își bate joc de părinții ei, iar pe ea o reține cu forța. După toate legile psihologice, simțămîntul libertății, propriu unei voințe curate, dobîndește în asemenea împrejurări o forță maximă, ba chiar o forță care poate să sfideze întreaga lume. Cum s-ar putea deci teme tocmai acum Emilia de înfierbîntarea sîngelui ei, de slăbiciunea simțurilor ei ? Nu — de fapt, cel ce se teme este poetul. El, cel care stă în spatele ei, cunoscătorul profund al naturii motivațiilor omenești îi șoptește că nici o voință abstractă nu va fi în stare să mai trezească încă odată o asemenea stare sufletească eroică, cu o aceeași forță irevocabilă și de nezdruncinat, pătrunsă în toate fibrele făpturii ei — atunci cînd ea va fi înlăturată de alte imbolduri. Și, în felul acesta, se produce un fapt care rănește simțămîntul nostru moral : din spatele măștii fetei curate, pline de eroism, și de aceea cu nimic conștiente de viitorul ei, scrutează poetul, care pe baza înțelegerii înlănțuirii elementelor motivației — înțelegere din care nu izvorăsc, de fapt, cele mai multe din hotărîrile noastre eroice —, privește în viitorul ei. Înțelepciunea lui gravă — poate că înțelepciunea omenească nici nu poate ajunge la o viziune mai

gravă şi mai dureroasă — o îndeamnă ca mai degrabă să recurgă la pumnal decît să rămînă în mîinile prinţului, ceea ce duce la hotărîrile neînduplecate ale acestei clipe.

O comparaţie se impune. Despotismul nelegiuit în lupta lui cu noua demnitate a naturii umane este tema *Emiliei Galotti* de Lessing, ca şi a lui *Wilhelm Tell* de Schiller. „Graniţa puterii tiranilor" este pentru Schiller imuabilul drept natural, care justifică legitima apărare. Lessing găseşte un singur refugiu care este întotdeauna accesibil voinţei libere şi morale — moartea. Cu toate acestea, Lessing şi Schiller nu sînt atît de departe unul de celălalt, cum s-ar părea din această perspectivă. Într-adevăr, *In tyrannos*, precursoarea piesei *Intrigă şi iubire*, cuprinde un artificiu ascuns. Pumnalul lui Odoardo se abate asupra propriului copil, nu se ridică împotriva tiranului ; dar publicul i se alătură, ca să spunem aşa, lui Galotti, oferindu-i propriile sale braţe, pentru a restabili dreptatea şi a elibera inocenţa.

IV Lupta împotriva teologiei

Lessing era însufleţit de un nou simţămînt al vieţii, care îşi căuta o expresie deplină în operele sale. Cea mai completă, şi în acelaşi timp cea mai senină întruchipare a acestuia va rămîne întotdeauna literatura. Dar publicul german al timpului era într-atîta saturat de consideraţii teoretice despre viaţă, întemeiate pe sisteme ştiinţifice şi pe dogme religioase, iar morala, teologia, iluminismul filozofic pătrunseseră atît de adînc în fiecare por din trupul naţiunii noastre, încît acest nou simţămînt al vieţii trebuia să se răfuiască cu fundamentele ştiinţifice ale ideologiei dominante — asta dacă nu era dispus să se împace, asemenea lui Klopstock, cu toate prejudecăţile savante şi astfel să-şi accepte claustrarea într-o izolare apăsătoare. Cît de adevărat este

acest lucru îl arată faptul că cea mai importantă operă poetică a lui Lessing, *Nathan*, şi-a avut originea în maturizarea conceptelor ştiinţifice. Cine a văzut *Minna von Barnhelm*, a resimţit, cu încîntare şi cu cea mai mare mulţumire, noua epocă ; cine a citit *Nathan*, a învăţat să o înţeleagă, a învăţat să fie contemporanul ei.

De la întemeierea formei artistice a epocii noastre clasice de către Lessing, trecem acum la întemeierea conţinutului ei : aceasta înseamnă totodată trecerea de la prima jumătate a vieţii lui la cea de-a doua.

1

Noţiunile etice, idealurile de viaţă, concepţia despre lume pe care el le-a găsit constituite — toate acestea se aflau sub influenţa *teologiei*, a celei ortodoxe sau a celei iluministe. Trebuind să se măsoare cu doctrina erudită existentă, pentru a-şi dezvolta în mod liber şi a-şi apăra idealul de viaţă, împotriva afluenţei de noţiuni abstracte, el nu putea face acest lucru decît confruntîndu-se temeinic cu teologia în întregul ei. Numai astfel putea proceda la o reformă radicală a convingerilor burgheziei şi a conceptelor eruditilor, numai astfel putea să preia conducerea culturii naţionale. El nu şovăia în faţa acestei misiuni îndrăzneţe şi nu se lăsa speriat de imensitatea studiului ce-i stătea în faţă.

Perioada de tinereţe a lui Lessing se deosebeşte de aceea a lui Goethe şi Schiller, într-o însemnată măsură, prin marele interes pe care cel dintîi l-a arătat teologiei. El s-a format într-o vreme cînd întreaga cultură germană era teologică. Lessing însuşi a pornit de la teologie şi a găsit în ea, ţinînd seama de locul acesteia între istorie, filologie şi filozofie, un factor comun la care spiritul său adera. L-au preocupat de aceea, în repetate rînduri, unele lucrări erudite ale acestei discipline. Mai mult : era pe atunci absolut necesar să te confrunţi cu teologia, într-o serie de probleme hotărîtoare pentru orientarea vieţii noastre. Lessing a procedat la această

confruntare foarte de timpuriu. El însuşi s-a referit într-un rînd la aceasta, arătînd cum se poate rezolva din vreme problema stabilirii vocaţiei noastre. Ca reper al acestor confruntări au rămas trei lucrări ale lui, a căror elaborare timpurie a fost atestată încă de Guhrauer : *Gînduri despre comunitatea fraţilor moravi din Herrnhut (Gedanken über die Herrnhuter)*[15], *Creştinismul raţiunii (Das Christentum der Vernunft)*[16], *Despre apariţia religiei revelaţiei (Über die Entstehung der geoffenbarten Religion)*[17]. Oricît de mult am dori să identificăm, din succesiunea ei cronologică, evoluţia vederilor religioase ale lui Lessing — trebuie să ne mulţumim cu faptele : Lessing ba cercetează misterele creştinismului pentru a descoperi conţinutul lor raţional ; ba diferenţiază religia raţională în general de feluritele ei adaosuri şi completări prin care s-au format din ea diferitele religii pozitive ; ba se mulţumeşte să atragă atenţia asupra conţinutului practic al creştinismului. Învăţînd uneori de la Leibniz, alteori de la iluminismul francez sau interesîndu-se de creştinismul sentimental — el nu este încă nicăieri el însuşi.

Abia la Breslau a început Lessing să-i studieze pe Spinoza, Leibniz şi pe părinţii bisericii, astfel că i s-a deschis drumul spre o nouă lume. Hotărîtor a fost faptul că, sub influenţa celor doi mari gînditori ai secolului al şaptesprezecelea, în mintea lui s-a format o concepţie pozitivă despre lume, complet străină de vederile iluminismului teologic. Consecinţa imediat următoare a fost că, în lupta dintre ortodoxie şi iluminism, el s-a situat pe o poziţie cu totul nouă, care i-a uluit pe prietenii săi. Nu a făcut acest lucru pe baza unor imbolduri religioase, ci datorită convingerilor filozofice dobîndite şi dezvoltate în urma studierii lui Leibniz şi Spinoza. Lessing este cea dintîi minte germană care a întors spatele acelei scheme a lumii elaborate în spiritul iluminismului teologic ; el este cel dintîi care, pe această bază, s-a răfuit, în felul său propriu, profund, cu creştinismul, aşa

cum mai tîrziu avea să o facă Schleiermacher, Schelling, Hegel.

Din această perioadă a studiilor consacrate lui Spinoza şi Leibniz, nu am găsit nici o indicaţie că ar fi combătut prin noi concepte iluminismul. Şi cînd, din acest studiu a învăţat, cum singur afirmă, să „reia" anumite idei cu înţeles adînc ale creştinismului — după ce le respinsese iniţial, asemenea prietenilor săi, —, acest lucru nu a fost cîtuşi de puţin o cochetărie trecătoare cu ortodoxia, ci o înţelegere mai profundă, mai trainică a motivaţiei ultime a dogmei creştine. Deoarece, după aceşti doi gînditori, el a fost primul, care, pornind de la cele mai profunde cauze ale naturii omeneşti, a elaborat o concepţie despre lume pozitivă, de sine stătătoare, tot el este şi primul care a înţeles fundamentele cauzale ale dogmei creştine, aşa cum aceasta s-a constituit în urma unei puternice comoţii a vieţii sufleteşti a omului. Şi întrucît Schleiermacher, Fichte, Schelling, Hegel au întreprins dezvoltarea acestei concepţii pozitive despre lume, ei au fost şi cei care au continuat să promoveze şi noua relaţie faţă de dogma creştină.

Aceasta este poziţia istorică a lui Lessing, singura care explică relaţia sa cu iluminismul şi ortodoxia. Un teolog modern de orientare liberală nu caracterizează în mod just această relaţie cînd spune că „el a arătat doar un interes formal ortodoxiei, că ceea ce i-a dat satisfacţie la această construcţie grandioasă, de un stil atît de unitar, a fost simţul formei antice, dar că el era cu totul străin de conţinutul ei" [18]. Dacă el este de părere că Lessing „s-a acomodat doar cu forma ortodoxiei", atunci nici nu îmi dau seama ce vrea de fapt să spună. Inversul ar fi cam tot atît de adevărat sau de neadevărat. Relaţia pozitivă dintre Lessing şi ortodoxie porneşte de la faptul că, pe baza concepţiei sale proprii despre lume, el putea să înţeleagă motivaţia unor dogme cum este aceea a pedepselor veşnice ale iadului sau a Sfintei Treimi. Aceasta reprezintă însă, fără îndoială, o relaţie faţă de conţinutul creştinismului pozitiv. Pe de altă parte, într-adevăr, nu prea văd ce ar fi învăţat

sau ar fi putut să înveţe această remarcabilă minte analitică din structura sistematică a ortodoxiei. Ocazional, cînd fratele său califică această sistematică drept o improvizaţie de cîrpaci, el îi atrage atenţia asupra deosebitei perspicacităţi care a acţionat în direcţia făuririi ei. Dar oare din aceasta reiese că „simţul antic al formei" pe care îl preţuia el se referea la numita chintesenţă a unei false metodici ? Din fericire, nu. O asemenea opinie ar fi fost nedemnă de strălucita sa minte metodică.

Lessing a înţeles deci, datorită concepţiei sale despre lume, motivaţia dogmelor creştine pe care iluminismul le respinsese categoric, înlocuindu-le prin altele. Acest sistem de creştinism luminat nu cuprindea alte convingeri mai importante decît doctrina despre Dumnezeu şi despre nemurire. Şi anume, el a pus în locul misterului creştin despre trinitate conceptul făpturii celei mai perfecte, aflate dincolo de lume şi conducînd-o din afara ei. În ce priveşte credinţa în nemurire, el a substituit dogma eternităţii pedepselor, adoptată de ortodoxie în mod unilateral din creştinismul timpuriu, prin dogma armonizării întregii cunoaşteri omeneşti cu voinţa eternă, de asemenea proprie creştinismului. Vocea izolată a lui Lessing a răsunat, în ambele aceste probleme, împotriva sentinţelor unanime ale teologilor iluminişti. Într-o scrisoare, el îşi exprimă în modul următor convingerea nestrămutată, care constituie nucleul scrierii sale împotriva lui Eberhard cu privire la pedepsele eterne ale iadului : „Eu nu m-aş abate de la problema principală şi anume de la următoarea : iadul, pe care domnul Eberhard nu îl doreşte pentru veşnicie, nici nu există, iar acela care există într-adevăr este veşnic" [19]. Tocmai aceasta este învăţătura pe care Herbart a înnoit-o, în doctrina sa despre viitoarea stare necesară a sufletelor. Privitor la dogma despre făptura divină, trebuie să căutăm convingerile lui Lessing în vestitul paragraf 73 din *Educarea neamului omenesc (Die Erziehung des Menschengeschlechts)*, pe care gînditori de mai tîrziu l-au considerat drept lucrul cel mai profund pe care Lessing l-a scris vreodată. În studiul său despre conflictul dintre

Leibniz și Wissowatius, Lessing este foarte reținut. Dar și de aci reiese limpede că doctrina socinienilor despre Hristos, ca făptură intermediară între om și divinitate, îi apare ca o denaturare superficială, aflată undeva, la mijloc de drum, atît în filozofie cît și în teologie — un veritabil specimen al noului iluminism teologic.

Noua poziție pe care s-a situat Lessing avea, ca orice poziție proprie, originală, multiple aspecte. De intențiile lui practice depindea și întorsătura pe care avea să i-o dea.

Cele două scrieri menționate, dintre care una referindu-se la pedepsele veșnice îl are drept punct de plecare pe Leibniz, iar cealaltă, despre dogma trinității pe Wissowatius, sînt orientate, de pe o poziție bine acoperită teoretic și care nu poate scăpa nimănui, *împotriva* iluminismului.* Mobilul polemicii sale a fost exprimat de Lessing cît se poate de limpede. S-a văzut cum s-a ridicat el la o concepție de sine stătătoare despre lume. Analizînd concepția teologică în raport cu a sa, el a descoperit în iluminism — și a fost cel dintîi care a făcut-o — o convenție arbitrară, de nesusținut în mod riguros, între sistemul creștin și filozofie. Această convenție leza atît prerogativele creștine cît și pe acelea ale gîndirii. Dacă ortodoxia fusese un dușman deschis al științei, de această dată se infiltra un dușman ascuns, care încerca să corupă rațiunea. Poziția științei, a cunoașterii, este prin aceasta înrăutățită, față de raportul ei clasic cu ortodoxia. „Cu ortodoxia lucrurile erau lămurite, slavă Domnului; între ea și filozofie se ridicase un zid despărțitor, în spatele căruia fiecare dintre ele își continua drumul, fără a o stînjeni pe cealaltă. Dar cum se procedează acum? Zidul acesta e dărîmat și sub pretextul de a ne transforma în creștini raționali, sîntem transformați în filozofi cît se poate de neraționali.“ [20] — „Casa vecinului meu (ortodoxia) amenință să se năruiască. Dacă vecinul meu vrea să o demoleze, atunci îl voi ajuta cu toată rîvna.

---

* Aci și în alte locuri e vorba de iluminismul teologic *(n.t.)*.

Dar el nu vrea să o demoleze, vrea să o proptească şi să-i pună o fundaţie, ruinînd total propria mea casă" (ştiinţa). „La un asemenea gînd ar fi preferabil să renunţe, iar în caz contrar, mă voi interesa de casa lui care se năruie la fel ca şi de propria mea casă."

Această primă perioadă teologică de activitate a lui Lessing, bazată pe noua sa poziţie faţă de creştinism, conţinea un mare adevăr, căruia el i-a şi rămas credincios, deşi trecea cu vederea, uneori intenţionat, alteori neintenţionat, unele fapte — dealtfel, o trecere cu vederea căreia ulterior i-a adus corectivele necesare. Marele său adevăr era necesitatea separării obligatorii a teologiei de filozofie. Fundamentul convingerilor pe care se bazează adevărurile religioase este cu totul diferit de cel al adevărurilor filozofice. Această importantă concluzie i s-a impus în studiul său despre creştinismul raţional al iluminismului, în care a observat, cu un umor impregnat de amărăciune, că din păcate nu se poate şti în ce constă nici latura raţională şi nici cea creştină a acestuia. Faptul trecut cu vederea era acela că sistemul ortodox şi filozofia se ciocnesc în toate problemele de bază ale existenţei umane şi ale conexiunii universale, că în consecinţă cunoaşterea ştiinţifică nu poate permite niciodată acestui sistem să opereze în mod liber dincolo de zidul ridicat. Adevărate sînt, luate separat, fie conceptele ortodoxiei, fie cele ale cunoaşterii ştiinţifice. Religia, creştinismul se înfăţişează unui studiu aprofundat astfel configurate, încît cunoaşterea ştiinţifică să se poată desfăşura în mod nestînjenit alături de ele şi una să o completeze pe cealaltă ; ele sînt forţe vitale, care au nevoie una de cealaltă şi se sprijină mutual în lupta împotriva egoismului omului lipsit de o educaţie spirituală, aşa cum acest lucru este demonstrat, cu o putere de pătrundere genială, în *Educarea neamului omenesc.*[21] Dar ortodoxia şi cunoaşterea ştiinţifică se vor contrazice întotdeauna, între ele se duce o adevărată luptă pentru existenţă ; numai una dintre aceste forţe istorice poate să supravieţuiască. Căci ele dau soluţii

aceloraşi probleme, dar o fac pe baza unor concepte care se contrazic în mod nemijlocit şi întotdeauna.

Spuneam că el a trecut cu vederea acest fapt, intenţionat sau neintenţionat. Dacă cercetăm mai îndeaproape lucrurile, nu mai pare să încapă vreo îndoială că a făcut-o intenţionat. El a vrut să lupte împotriva iluminismului religios avînd spatele acoperit. Era o abilitate îngăduită, căci nu voia să-şi facă dintr-o dată doi duşmani. Şi în ajutorul acestei înţelepciuni i-a venit aversiunea sa faţă de searbădul iluminism religios, care a făcut ca acesta să-i apară, pentru o perioadă, drept un rău mai mare decît ortodoxia însăşi.

2

Nu putem spune cît a durat această perioadă, cînd s-a încheiat. Atunci cînd Lessing a publicat fragmente din marea operă a lui Samuel Reimarus, el mai voia să dea impresia că ascuţişul atacului său era îndreptat împotriva teologilor de modă nouă. Dar oare îşi închipuia el cu adevărat că această simulare va induce în eroare ortodoxia în legătură cu faptul că însăşi existenţa ei era primejduită, şi încă într-o măsură mai mare decît în cazul oricărui alt atac anterior? În mod sigur, nu. Cu toate acestea, cînd a publicat *Fragmente ale unui anonim (Fragmente eines Ungenannten)*, el nu s-a gîndit la o luptă cu ortodoxia, decît cel mult ca la o consecinţă care n-ar fi putut fi evitată. El era preocupat de cu totul altceva. Acest atac, cel mai ingenios din cîte se dăduseră de la filozoful Celsus încoace împotriva edificiului creştin, îi preocupa fără încetare mintea de cînd aflase de el. Nădăjduia că prin publicarea sa va stimula puternic dezbaterea marii chestiuni litigioase a creştinismului. Ceea ce l-a determinat să-l tipărească, conform celor mai solemne asigurări ale sale, era pur şi simplu faptul că năzuia să slujească astfel cauza adevărului. Nu avea atunci nicidecum intenţia să-i provoace pe orto-

docşi să treacă hotarul lor şi să descindă în arena de luptă. Pentru el era vorba de problema capitală. Dacă însă apărătorii credinţei bisericeşti nu respectau hotarele liberei cercetări ştiinţifice, în acest caz era înarmat şi pentru o asemenea situaţie, datorită studiilor întreprinse în îndelungata sa singurătate, de-a lungul atîtor ani.

Acesta a fost, în măsura în care reiese din corespondenţa sa, adevăratul motiv al publicării *Fragmentelor*. Dacă analizăm împrejurările vieţii personale în care a făcut acest pas, el ne apare ca fiind cea mai frumoasă şi mai bărbătească acţiune a grandioasei sale existenţe. Lessing ştia la ce urmări avea să se aştepte ca efect al demersului său şi era pe deplin pregătit pentru aceasta. Hotărîrea de a le publica fusese luată încă înainte ca el să fi scris cele două lucrări împotriva iluminismului. El a adus încă de la început manuscrisul la Wolfenbüttel, unde venea de la Hamburg. Deşi Nicolai şi Mendelssohn l-au sfătuit să renunţe, Lessing era hotărît să-l tipărească integral la Berlin ; şi chiar cînd cenzura berlineză a refuzat să dea aprobarea pentru tipărire, acest lucru nu a izbutit să-i zdruncine voinţa neînduplecată. El s-a folosit de lipsa de cenzură implicată de profesia sa de bibliotecar pentru a da la lumină cel puţin crîmpeie izolate. În felul acesta, a ajuns să apară, în 1774, primul *Fragment*, foarte moderat, care nu a atras atenţia, apoi, în 1777, acea suită, din care un fragment trata despre imposibilitatea unei revelaţii în care toţi oamenii să creadă cu deplin temei, un altul despre imposibilitatea ca *Vechiul Testament*, ca toate cărţile pe care le conţinea, să fi fost scris pentru revelarea unei religii, în sfîrşit, un al treilea, despre neverosimilitudinea episodului învierii. Lupta în jurul posibilităţii, a temeiniciei de a susţine ştiinţific ansamblul fundamentelor teologiei fusese astfel deschisă : mănuşa era astfel aruncată tuturor curentelor teologiei de pînă atunci.

Pe cît putem să ne dăm seama, convingerea lui Lessing că marea problemă a creştinismului trebuie să fie elucidată, pînă la capăt, printr-o investigare liberă, este ceea ce l-a hotărît în mod ferm, sfidînd orice primejdie,

să publice atacul lui Reimarus împotriva creştinismului. Această afirmaţie necesită o completare. Lessing nu era unul dintre indivizii din mulţimea care aştepta cu gura căscată să vadă căruia dintre cei doi luptători avea să-i surîdă victoria. El era şi mai puţin — cu mult mai puţin — un partizan tainic al lui Reimarus, care provoca de fapt la o luptă aparentă împotriva unei entităţi considerate invulnerabile. Există motivele cele mai serioase pentru a se considera că, la data cînd a publicat *Fragmentele*, Lessing studiase temeinic scrierea respectivă, o analizase ani la rînd în taină şi îşi formase o concepţie proprie coerentă, despre religie, creştinism, biserică şi ortodoxie, care a constituit fundamentul polemicii pe care a purtat-o apoi. Acest fapt este important, deoarece dovedeşte că lunga sa polemică, în care s-a anagajat cu Johann Melchior Goeze, trebuie să-i fi fost desigur, dezagreabilă, aşa cum dealtfel a mărturisit adesea. Alte lucruri, şi mai importante, avea el pregătite, şi nu a fost vina lui dacă au rămas numai în acest stadiu. Pe de altă parte, sîntem în situaţia de a dovedi că viziunea sa coerentă despre lume se afla, fără nici o îndoială, într-o evidentă contradicţie cu aceea a lui Reimarus.

Scrierea lui Reimarus nu are nimic de-a face cu fundamentele unui iluminism creştin, aşa cum ele dominau pe atunci opinia publică, dar pe care Lessing le respingea cu atîta înverşunare ca fiind numai jumătăţi de adevăruri. Ea este îndreptată împotriva creştinismului şi a valabilităţii sale, *sans phrase* *.

Revelaţia nu este verosimilă. Într-adevăr, este de neconceput că divinitatea ar fi voit — şi aceasta pe calea revelaţiei — să comunice oamenilor adevăruri, de care au nevoie pentru mîntuirea lor. Aceasta este calea comunicării făcute unor indivizi izolaţi. Chiar dacă o asemenea comunicare ar fi permanentă, acceptarea ei ar fi condiţionată de o audiere şi cercetare prudentă a martorilor, numai că rezultatul ei ar fi întotdeauna nesigur. În

* În original în l. franceză, în înţelesul de „pe şleau", „ritos" *(n.t.)*.

fapt, este însă vorba de calea unei comunicări limitate la anumite perioade. Aceasta înseamnă că, odată cu trecerea timpului, chiar şi pornind de la o certitudine deplină, trebuie să se fi ajuns la probabilitate, iar pînă la urmă la legendă. Şi pe lîngă aceasta, mai iese la iveală, că, printre revendicările tuturor naţiunilor cu privire la eventualitatea unor revelaţii veridice, creştinismul n-ar reprezenta decît una dintre ele, fiind vorba de o revelaţie care s-a răspîndit pornind dintr-un singur punct, impunîndu-se cu greu şi în decursul unei perioade îndelungate. Alegerea unei asemenea căi, în locul unei comunicări făcute tuturor şi adresate de-a dreptul inimii oamenilor, este în contradicţie cu bunătatea şi cu înţelepciunea lui Dumnezeu.

Cea de-a doua teză : nici Vechiul şi nici Noul Testament nu au caracterul unei revelaţii în sine. În primul rînd cel Vechi : el nu conţine nici măcar o viziune întemeiată asupra vieţii viitoare şi răsplăţii, respectiv pedepsei divine, indispensabilă virtuţii şi fericirii oamenilor. Cel Nou, tot atît de puţin : într-adevăr, o analiză critică a Evangheliilor duce la concluzia că Iisus din Nazaret se considera, în cadrul religiei iudaice, drept Mesia al evreilor şi se aştepta la naşterea împărăţiei mesianice în cadrul regatului său. Acesta a fost sensul intrării sale solemne în Ierusalim, a înfruntării publice a deţinătorilor puterii — o luptă în care el şi-a pierdut viaţa ; din deznădejdea iniţială a apostolilor, a luat apoi naştere învăţătura lor despre patimile Mîntuitorului religios. Faptul învierii nu poate fi opus acestei viziuni, fiindcă mai există destule indicii care dovedesc că în realitate a fost vorba de un fenomen cu totul natural.

Atît a publicat Lessing din scrierea lui Reimarus ; întreaga lucrare a devenit accesibilă publicului, într-o formă prescurtată, datorită lui Strauss. Şi acum — despre *Antiteza lui Lessing*, aşa cum ea s-a constituit din studiul pe care el l-a întreprins, în deplină singurătate, asupra operei respective.

Să ne fie iertată o observaţie critică prealabilă. De ce oare nu a elaborat nimeni fundamentul critic necesar

pentru această perioadă ? Ce știm despre pregătirea teologică de pînă atunci a lui Lessing ? Aceste studii, în măsura în care implică în mod necesar o preocupare temeinică referitoare la părinții bisericii, încep abia în perioada sa de la Breslau. Relatarea, demnă de toată încrederea, a lui Klose, ne arată : „În ultimii ani ai șederii sale la Breslau, el a început să se ocupe de studii teologice. A schițat un concept pentru un amplu studiu privitor la persecuțiile și martiriul creștinilor și a propus unuia dintre prietenii săi să citească împreună din părinții bisericii.“ [22] Karl Lessing situează studiul despre elpisticieni [23] în aceeași perioadă ; el observă însă că nu poate fi ulterior anului 1764, căci în cuprinsul lui. Heumann este menționat ca fiind încă în viață ; în același sens, pledează relatarea anecdotică despre modul în care Lessing l-a pus, la Biblioteca din Breslau, într-o situație penibilă pe bunul Leuschner, împotriva lucrării căruia scrisese anterior. Putem de asemenea, pe baza indiciilor de mai sus, să atribuim aceleiași perioade din Breslau cercetarea *Despre modul de propagare și de răspîndire al religiei creștine (Von der Art und Weise der Fortpflanzung und Ausbreitung der christlichen Religion)* [24]. Într-adevăr, după datarea lui Klose privitoare la acel „amplu studiu“, este de presupus că cercetarea este inclusă în el. Cu aceasta corespunde și faptul că Lessing citează aci și studiul despre *Sofocle*, scris de el în 1760, că și-a amintit de acesta în ciuda cuprinsului foarte eterogen, de asemenea, că *Justin* e utilizat pînă în detalii — studiul despre acesta fiind în mod special menționat de Klose. Rezultă deci că, în perioada de la Breslau, îl vedem pe Lessing concepînd minuțios idei despre creștinismul timpuriu, pe baza unui studiu amănunțit al părinților bisericii. Și, ce-i drept, cercetarea sa privitoare la propagarea religiei creștine prezintă aceeași orientare ca și vestitele capitole din cartea lui Edward Gibbon, care aveau să apară cu peste un deceniu mai tîrziu, producînd senzație în toată Anglia ; ea

încearcă să explice pragmatic răspîndirea bisericii creștine și să năruie astfel unul dintre principalii piloni care susțineau convingerea despre o forță supranaturală proprie creștinismului. Amîndouă aceste studii se ocupă de *disciplina arcani*: e vorba despre o problemă foarte apropiată de *regula fidei* de mai tîrziu.

Toate acestea au fost anterioare datei la care Lessing a primit, la Hamburg, scrierea lui Reimarus. Lucrarea l-a tulburat profund. Începînd din anul 1770, el trăia în singurătatea de la Wolfenbüttel, printre comorile uriașei biblioteci. Aci putea să continue, în ceasurile sale de răgaz, vechile studii, pentru a da răspuns noilor și profundelor sale îndoieli. Un soi de trecere prealabilă în revistă a rezultatelor la care a ajuns ne-o oferă ciudata *Teze din istoria bisericii (Theses aus der Kirchengeschichte)*[25], care pînă acum n-a fost valorificată de nici o cercetare privitoare la Lessing. Jumătate din conținutul acestei lucrări corespunde cu *Noua ipoteză despre evangheliști priviți ca simpli muritori scriitori de istorie (Neue Hypothese über die Evangelisten als bloss menschliche Geschichtsschreiber betrachtet)*, iar cealaltă jumătate, cu vestitele teze ale *Răspunsului necesar (Notwendige Antwort)*. Mi se pare, așadar, probabil că *Tezele* se aflau în fața lui Lessing, pe masa de lucru, atunci cînd a elaborat cele două lucrări. La *Noua ipoteză* a lucrat încă din decembrie 1777[26], în timp ce *Răspunsul necesar* aparține anului următor; este deci suficient să dovedim că *Tezele* sînt anterioare *Noii ipoteze*. Și putem face acest lucru. Teoria cuprinsă în ea prezintă, ca particularitate remarcabilă, presupunerea privind existența unei forme primitive a Evangheliei, foarte scurtă care n-ar fi fost nimic altceva decît o interpretare a unor fragmente profetice; această presupunere amintește de anumite vederi ale lui Reimarus, și reprezintă deci *Noua ipoteză* a lui Lessing în faza ei de gestație. Și compoziția ingenioasă a *Noii ipoteze* în comparație cu structura istorică mai simplă din *Teze*, chiar constatarea unor dife-

rențe între Evanghelii, cum este aceea că una dintre lucrări, cea mai veche dintre Evanghelii, este datată la cel puțin 16 ani după moartea lui Hristos, în timp ce în cealaltă, în *Noua ipoteză*, desigur, pe baza notei istorice despre elaborarea textului lui Matei înaintea călătoriei apostolice, este datată cu 30 de ani mai tîrziu, fapt apoi menționat într-un loc din scrierile ulterioare — toate acestea sînt elemente care pledează pentru presupunerea mea.

Așadar, concepția istorică de bază a lui Lessing despre evoluția primelor două secole ale creștinismului era ca și încheiată încă înainte ca atacurile împotriva lui să-l fi silit să găsească în ea o pavăză împotriva lutheranismului. Odată cu începutul anului 1777, au apărut *Fragmentele ;* spre sfîrșitul anului, *Noua ipoteză* se apropie de forma ei definitivă ; atacurile lui Schumann și Goeze n-au apărut decît în 1778, iar în luna iulie a acelui an Lessing a publicat conținutul celei de-a doua jumătăți a *Tezelor* în *Răspunsul necesar*, pentru a se apăra împotriva ortodoxiei luterane. Nu avem deci aici de-a face nicidecum cu o cotitură sofistică în cadrul disputei ; Lessing lua și de data aceasta foarte în serios ceea ce spunea. El lansa, asemenea unei lovituri de spadă, o teorie bine chibzuită, rezultată dintr-un studiu istoric la care pornise fără idei preconcepute, referindu-se la ea chiar în scrisorile sale. [27]

Și acum, în sfîrșit, rezultatul : *Antiteza* lui Lessing împotriva lui Reimarus, încheiată încă înainte ca vreun adversar să se fi făcut auzit, mai înainte ca vreun atac să fi exercitat vreo influență asupra lui, și înainte ca un strigăt de indignare să-l fi intimidat.

Această *Antiteză* este o apărare și în același timp un atac. O apărare a creștinismului și un atac împotriva înfățișării pe care acesta o dobîndise în cadrul protestantismului de pînă la el. Nu este nicidecum vorba de o manevră retorică, atunci cînd Lessing cheamă cu sinceră pasiune geniul lui Luther să i se alăture împotriva formei constituite istoric a lutheranismului. În adevărata profunzime a spiritului protestant, el caută un nou fun-

dament al protestantismului, atît de puternic, atît de deschis și de rectiliniu, încît teologia iluministă din vremea sa a fost cuprinsă de spaimă.

3

Pentru creștin — după cum spune Lessing — credința se întemeiază pe o certitudine nemijlocită, care nu poate fi întărită prin nici un fel de motive și nu poate fi zdruncinată prin nici un fel de motive. „Ce îi pasă creștinului de ipotezele, explicațiile și dovezile eruditilor teologi ? Creștinismul este pentru el un fapt, pe care îl știe adevărat și în care se *simte* fericit. Dacă paraliticul *resimte* șocurile binefăcătoare ale scînteii electrice, ce îi pasă dacă Nollet sau Franklin sau nici unul dintre ei nu a avut dreptate ?“ [28] Oare îl înțelegem acum mai bine pe Lessing ? Este vorba de ideea, formată în cadrul pietismului, că *evidența credinței se bazează pe experiența interioară*. Numai că Lessing este perfect conștient de limitele acestei evidențe. Experiența unui om nu poate niciodată infirma experiența altuia, ele coexistă în mod independent. Un gînd ascuns al pietismului este acela că fericirea se va dovedi, va trebui să se dovedească, amăgitoare în tot ceea ce se întemeiază pe convingeri străine de a sa, chiar dacă aceasta se va întîmpla abia în ceasul morții ; această teză reprezintă o vădită supraestimare, în viața sufletească făcîndu-și astfel loc domnia arbitrarului și a subiectivității, care, în raport cu alte stări sufletești, îmbracă un caracter de-a dreptul jignitor, cînd nu devine ridicolă. Atunci însă cînd experiența interioară devine conștientă de limitele evidenței ei, atunci ea este și îndreptățită. În acest sens, în deplin acord cu Lessing, Goethe a proclamat dreptul ei etern în *Mărturisirile unui suflet frumos (Bekenntnisse einer schönen Seele)* : „Eu pot să fiu convins — așa vorbește prin el credința — de realitatea credinței mele. De ce nu ar avea ea o sursă divină, de ce nu ar avea un obiect real, din moment ce se dovedește atît de efi-

cientă în practică ? Căci abia prin practică devenim conştienţi de propria noastră existenţă." [29]

Este foarte important să sesizezi în ce măsură Lessing îşi dă seama, cu toată claritatea, de limitele acestei evidenţe proprii a experienţei interioare. El este de părere că această evidenţă îi rămîne creştinismului chiar dacă toate celelalte argumente şi dovezi ar da greş : în acest caz, „religia ar rămîne totuşi neclintită şi nealterată în inimile acelor creştini care au dobîndit un sentiment al adevărurilor esenţiale ale ei" [30] ; căci fiecare dintre credincioşi „simte că doctrina creştină îi aduce liniştea" [31]. Caracterizînd forţa acestei evidenţe pur subiective, comparată cu orice altă fundamentare prin idee, el spune că un asemenea creştin „simte atunci cînd alţi creştini se mulţumesc să gîndească" [32]. Magistral exprimă el limitele ca şi forţa acestei convingeri, afirmînd că, sub scutul ei protector, nu este loc decît pentru un singur om, pentru cel care poartă religia în inima sa.

Să ieşim acum din sfera evidenţei subiective : există oare pentru creştinism o altă evidenţă ? în *Însemnări despre literatură (Kollektaneen zur Literatur)*, Lessing spune : „Împotriva numeroaselor lucrări care au apărut mai recent în sprijinul religiei creştine, trebuie arătat nu numai că ele demonstrează foarte prost ceea ce au de demonstrat, ci se şi află în totală contradicţie cu spiritul creştinismului, căci adevărul său nu trebuie atît recunoscut, cît simţit ; nu atît înţeles, cît resimţit. Pentru a dovedi acest lucru, ar trebui să se arate că operele scrise de părinţii bisericii pentru cauza religiei nu au fost atît afirmări ale acesteia, cît mai ales apărări ale ei împotriva păgînilor. Ele urmăreau să arate lipsa de temei a argumentelor *împotriva ei* şi nu să elaboreze argumente nemijlocite *în sprijinul ei*." [33] Deci din nou se pune întrebarea : cum poate să folosească fundamentarea creştinismului o evidenţă ce porneşte de la cunoaşterea ştiinţifică, şi încă o evidenţă rezultînd din cugetare ? Pentru această fundamentare, răspunsul pare să fie următorul : în nici un fel ; ea poate fi folosită doar

pentru respingerea atacurilor ştiinţifice. În acelaşi sens afirma apoi Lessing, la publicarea *Fragmentelor*, că a adăuga la adevărurile raţiunii adevărurile revelaţiei nu înseamnă nimic altceva decît a adăuga matematicii chiromancia. Chiromancia şi revelaţia[34] „se bazează amîndouă pe mărturii şi teze extrase din experienţă" : evidenţa lor rămîne în vecii vecilor cu totul alta decît evidenţa adevărurilor raţionale. Şi, întrucît, mergînd mai departe, toate scrierile tradiţionale nu pot să înlocuiască adevărul interior, evidenţa cu totul subiectivă a experienţei interioare rămîne, şi după această afirmaţie a lui Lessing, fundamentul convingerilor creştinismului. Dar cum ? În felul acesta, noi ajungem să salvăm creştinismul individual, dar lăsăm de izbeliştе teologia, ba chiar biserica, ambele părînd să aibă nevoie de o bază obiectivă a convingerilor propovăduite de ele ! Nu mă îndoiesc nici o clipă de faptul că Lessing era încă de pe atunci lămurit cu privire la imposibilitatea unei evidenţe ştiinţifice a adevărului creştin. De cîte ori îi permite raţiunii să susţină o demonstraţie care ar putea, ar trebui să vină în sprijinul revelaţiei — pe buze îi fluturâ un zîmbet de îngăduitoare ironie. În legătură cu condiţia bisericii în epoca sa, el nu a ajuns nici mai tîrziu la vreo concluzie pozitivă — cel puţin în lucrările şi scrisorile sale nu se găseşte nici o urmă de aşa ceva. E drept, Gervinus spune că dacă Lessing ar fi trăit mai mult şi dacă epoca sa ar fi avut înţelegere pentru lucrurile bisericeşti, atunci poate că el ar fi imprimat protestantismului un avînt, pornit dintr-un fundament popular, menit să-l ducă la o nouă dezvoltare. Dar eu nu am găsit nici un pasaj în scrierile sale, unde Lessing să fi arătat vreun interes pentru condiţiile necesare întemeierii unei biserici, pe baza înnoirii aduse de el în privinţa justificării concepţiilor religioase. Nimic nu îi era lui Lessing mai străin.

El s-a menţinut aşadar pe o linie defensivă, luînd doar apărarea creştinismului individual. În aceeaşi perioadă, era în curs de desfăşurare un atac care nega cu totul posibilitatea revelaţiei, ca şi posibilitatea ca aceasta

să fie cuprinsă în iudaism sau în creștinism. Împotriva acestui atac, Lessing a conceput ipoteza privind educarea neamului omenesc ; și aceasta era cristalizată în mintea lui la data cînd a publicat *Fragmentele*. Dumnezeu însuși avea doar posibilitatea de a alege între căile care puteau să-și găsească locul de desfășurare în cadrul ordinii lumii : el o alegea pe cea mai bună, aceea necondiționat bună, o cale pe care adevărul venea treptat spre toți oamenii — firește numai treptat, numai printr-o serie de trepte ale dezvoltării — dar care, pînă la urmă, ajungea la toți. Ideea de bază din finalul *Educației*, care pe atunci nu fusese încă publicat, și anume că fiecare om trebuie să parcurgă drumul pe care speța ajunge la desăvîrșirea sa, reprezintă soluția problemei ridicată doar de Reimarus, dar enunțată elocvent de Lessing : „Vai și amar de neamul omenesc dacă în procesul mîntuirii s-a pierdut chiar și numai un singur suflet. Pierderea acestui singur suflet trebuie s-o resimtă toți, cu cea mai mare amărăciune, căci fiecare dintre ei ar fi putut fi acel suflet. Și care fericire poate fi oare atît de copleșitoare, încît o asemenea pierdere să nu o învenineze ?“ [35] Revelația ajunge să fie cunoscută tuturor și pe calea istorică existentă. În același mod își găsesc rezolvarea și îndoielile privitoare la revelația din Vechiul Testament, prin presupunerea unui plan divin de educare, în care ideea nemuririi ocupă un loc ulterior. Și tot astfel, dacă Noul Testament este considerat drept un izvor istoric și nu ca un întreg inspirat al tuturor revelațiilor, sînt înlăturate și dubiile cu privire la revelația creștină.

Căci aceasta este completarea indispensabilă care trebuie făcută pentru a îmbrățișa cu privirea întreaga poziție a lui Lessing : adevărul interior al creștinismului este întemeiat pe experiența creștinului. Acest adevăr poate fi apărat, salvat, împotriva atacurilor cunoașterii științifice, dar numai cu o condiție, aceea de a abandona sistemul ortodox al protestantismului ! Să se *renunțe* la *fundamentarea credinței* protestante pe *canon*, ca reprezentînd un tot inspirat, bazat pe o ordine divină dată !

În aceasta rezidă radicalismul teologiei lui Lessing şi în acest punct şi-a exercitat Lessing în mod direct înrîurirea asupra curentelor teologice. Aşa cum se întîmplă adesea cu ideile care au un efect rapid, purtătoarea lor este o comunitate în care oamenii nutresc aceeaşi năzuinţă ; dintre aceştia, cei mai proeminenţi au fost Johann David Michaelis şi Johann Salomo Semler.

Semler va rămîne întotdeauna cu reputaţia de a fi devenit reformatorul teologiei protestante, prin aceea că în vestitele patru volume despre utilizarea liberă a canonului, a năruit învăţătura despre canon, fundamentul vechii doctrine protestante. Cine s-a ocupat amănunţit de el este cucerit de intuiţia sa genială, care a izbutit să presimtă atîtea concluzii importante ale noii critici. Ce figuri remarcabile ! Michaelis, un sărman student pietist, locuind la orfelinatul de la Halle, este cuprins de pasiunea studiilor istorice şi geografice, trece apoi la Biblioteca Bodleyană, unde se ocupă de compararea vocalelor ebraice, după lista stabilită de tatăl său, fără să bănuiască ridicola lipsă de importanţă a acestei lucrări şi, în sfîrşit, îşi poate satisface pe deplin, la Londra, interesul său pentru geografie ; pînă la urmă, din aceste impulsuri puternice, ia naştere *Dreptul mozaic* (*Das mosaische Recht*). Şi Semler, de asemenea un teolog pietist sărac, pe care Alexander Gottlieb Baumgarten îl antrenează în pasiunea lui pentru cărţi şi ajunge să şadă la masa cancelarului von Wolf, cu Voltaire, ascultînd, plin de uimire, cîte ceva din dezbaterile despre diferenţierea teologiei de religie, cuvinte de neuitat pentru el ; trăieşte în biblioteca lui Baumgarten, se cultivă în baza cunoştinţelor provenite de la o bibliotecă din Halle, studiază istoria universală ; părerile cercetătorilor englezi şi francezi pun stăpînire pe sufletul său. Haosul opiniilor teologice este răscolit de noile sale puncte de vedere, pretutindeni zăreşte largi perspective ale noilor descoperiri. Cît timp trăieşte Baumgarten, el păstrează plin de respect tăcerea, pentru ca ulterior să-şi dea la iveală concepţiile, care stîrnesc în spiritul german mai întîi un curent al

criticii istorice, ce avea să cuprindă pînă la urmă, în mod impetuos, toate domeniile.

La ce concluzie a ajuns Semler? Învăţătura despre canon ca unitate, ca formînd un tot cu sistemul de afecţiuni, adică cu însuşirile lor divine, reprezintă doar o rezultantă a îndelungatelor dispute ale protestantismului cu biserica catolică. O cercetare mai atentă arată mai degrabă că aceste scrieri despre canon erau numai mijloace izolate, pentru atingerea, în cadrul comunităţilor creştine limitate, a unui scop final realizabil în acea vreme. Din aceasta rezultă, ca o consecinţă pentru teologia istorică, sarcina studierii acestor scrieri din punct de vedere istorico-literar, al obîrşiei lor, al finalităţii lor literare. Căci, „conţinutul acestor lucrări este tot atît de inegal pe cît de inegale erau primele şcoli în ce priveşte eficienţa lor". Ele nu pot fi înţelese decît prin situarea lor locală şi temporală; lumea morală este împărţită, asemenea celei fizice, în diferite climate. În felul acesta, Semler anticipează o bună parte a vederilor mai noi despre geneza scrierilor canonice, în mijlocul unei dispute între diferitele curente, în care „iudaismul", reprezentînd „climatul" spiritual al formării creştinismului, se afla în luptă cu noile idei ale acestuia din urmă. Şi de aci rezultă cealaltă concluzie, care se ridica împotriva teologiei dogmatice de pînă atunci. Biblia nu mai conţine pentru el adevărul nemijlocit. Spre a se ajunge la acesta, este necesară eliminarea localului şi temporalului pe care ea le conţine. Faptul că, mai tîrziu, Christian Karl Josiah Bunsen a vorbit despre o transpunere a Bibliei din semită în iafetică corespundea pe deplin vederilor lui Semler. Biblia este pătrunsă, de la un capăt la celălalt, de iudaism. „Hristos n-a combătut toate acele păreri care nu privesc şi nici nu stînjenesc scopul său ultim, după cum nici n-a vrut să făurească o enciclopedie a tot ce este cunoaştere adevărată."

Cînd a apărut Lessing, curmarea răului din rădăcină * era astfel în plină desfăşurare şi aceasta se întîmpla cu toată energia. David Friedrich Strauss însă nu dă cuvenita apreciere acestei situaţii de fapt. Nemuritoarele axiome ale lui Lessing se sprijină întru totul pe temelia cercetărilor lui Semler. Este o eroare să cauţi în ele numai adevăruri pe atunci noi; aceste adevăruri constituie mai curînd puncte de plecare de la care Lessing a pornit mai departe. Reunesc axiomele, care sînt formate exclusiv din rezultatele la care ajunsese Semler: Biblia cuprinde în mod evident mai mult decît un patrimoniu religios. Este doar o ipoteză ideea că Biblia ar fi, în totalitatea ei, neapărat infailibilă. Litera nu este spiritul, iar Biblia nu este religia. Dealtfel, religia a existat înainte de a fi existat Biblia. Creştinismul a existat mai înainte ca evangheliştii şi apostolii să fi ajuns să scrie. A trecut destul de multă vreme pînă ce primul dintre ei a început să scrie, şi o vreme şi mai considerabilă s-a scurs pînă ce s-a constituit întregul canon. Deducţiile simple care rezultă din aceste teze, ca şi concluziile, de domeniul cunoaşterii teoretice, asupra naturii adevărurilor istorice — şi anume doar cele cuprinse în axiome — îi aparţin lui Lessing.

Dar pentru a spulbera cu desăvîrşire teoria de pînă atunci a canonului, şi pentru a interveni de asemenea în cercetările noi care fundamentau o teologie istorico-critică, Lessing a făurit o viziune pornită de la studiul părinţilor bisericii şi referitoare la cele mai vechi mărturii rămase de la creştinism, viziune de cea mai înaltă originalitate şi totodată deschizătoare a unor perspective foarte importante. Cea mai veche formă a tradiţiei este *regula fidei*. Această *regula fidei* mai domina credinţa şi atunci cînd au apărut alte scrieri privitoare la creştinism; dintre ele, mai veche era Evanghelia naza-

* Aluzie la formularea din Noul Testament: „Securea a fost înfiptă la rădăcina pomilor..." (Luca, 3,9) (n.t.)

rinienilor, din care s-au dezvoltat apoi primele noastre trei evanghelii. Atît despre tezele sale privitoare la istoria bisericească.

4

Să aruncăm acum o privire asupra *Antitezei* lui Lessing scrisă împotriva lui Reimarus, implicit împotriva oricărui atac radical, de fond, din acea vreme, îndreptat împotriva creştinismului. Pentru creştin, adevărul creştinismului se bazează, cu o evidenţă subiectivă, dar absolută, pe experienţa lui interioară. Ştiinţa poate desfăşura orice atac împotriva creştinismului, a nevalabilităţii sale. Dar, desigur, cu condiţia ca acestui atac să-i fie sustras canonul în ansamblul lui, ca o chintesenţă a revelaţiei divine. Abia după ce creştinismul a fost transmis, în cadrul unei *regula fidei*, au luat naştere evangheliile şi anume primele trei ca prelucări libere — şi de aceea adesea contrazicîndu-se între ele — ale Evangheliei nazariniene. Din conceperea istorico-critică a canonului, poate deci foarte bine decurge susţinerea ideii unui proces ascendent al revelaţiei ca educare a neamului omenesc, iudaismul şi creştinismul constituind în acest caz trepte succesive.

Cînd Lessing a editat *Fragmentele*, această *Antiteză* împotriva lor era constituită, aşternută pe hîrtie, fundamentată cu o strictă erudiţie. Este uşor de înţeles cu cît interes, ba chiar cu cîtă nerăbdare aştepta Lessing pe luptătorii care aveau să coboare în arenă.

Şi iată că s-a ivit Johann Melchior Goeze, un teolog destul de respectabil. În anul 1778, el s-a ridicat împotriva lui Lessing. Acesta a încercat, cu ajutorul axiomelor, să-l circumscrie în mod riguros în aria bine definită a înlănţuirii cercetărilor sale. În zadar ! Lessing avea să cunoască o polemică a confuziilor voite, a replicilor triviale, care evident nu infirmă nimic, a concluziilor care nu rezultă în mod necesar, a atacurilor jignitoare, fără legătură cu problema respectivă — invin-

cibilă, fiindcă se sustrage oricărei verificări. Cine ar putea să-i ia în nume de rău lui Lessing că a purtat această luptă sterilă, cu o nerăbdare pătimaşă? Numai geniul său era capabil să-i confere o înaltă eficienţă, în ciuda modului penibil în care se prezenta adversarul său. El abia îl aşteptase pe omul care să-i dea prilejul să combată, prin noile sale descoperiri, teoria sistemului ortodox. Între timp, el s-a ridicat şi împotriva felului în care acest sistem fusese apărat încă din vremea discipolilor lui Luther. Geniul său dramatic a făcut din Goeze prototipul acestei apologetici şi polemici. Adînc cufundat în această creaţie, Lessing a început să joace cu Goeze o comedie, în cadrul căreia a pus faţă în faţă caracterul vechiului sistem şi pe cel al noii cercetări, ca pe doi parteneri de joc care se înfruntă. Jocul acesta l-a captivat şi l-a împins spre o muncă pasionată, şi aceasta chiar în împrejurări ale vieţii personale dintre cele mai dureroase. Eruditul se transformase din nou în scriitor dramatic; considerîndu-şi aceste scrieri ca opere efectiv teatrale [36], a fost cu totul firească şi hotărîrea sa de a-şi încheia disputa chiar în teatru, prin *Nathan Înţeleptul* (*Nathan der Weise*).

Goeze amuţise în momentul în care Lessing îl prinsese în cleştele unui şir de teze care fundamentau istorico-critic teoria sa asupra tradiţiei. Acest lucru s-a întîmplat pe la sfîrşitul anului 1778; este şi anul aflat sub semnul luptei împotriva lui Goeze. Din luna august a acelui an, Lessing începuse să se gîndească la *Nathan*. La 1 decembrie, fratele său primi prima tranşă pentru tipar, iar în martie 1779, pe cînd tocmai lucra la elaborarea actului al cincilea, apăru scrierea polemică a lui Semler [37] împotriva sa; aceasta îi parveni de îndată şi îi produse o adîncă tulburare. În aprilie 1779, apăru apoi şi scrierea polemică a lui Walch, pe care o aştepta de mult. După cum s-a exprimat el atunci: „În sfîrşit, iată că viespile cele mari s-au lăsat şi ele ispitite să iasă din ascunzătoare".

Aşa încît, cu *Nathan* abia terminat, şubrezit de boală, Lessing s-a aruncat cu o îndîrjire pătimaşă în lupta cu

cei mai savanți teologi ai timpului său. Avea toate motivele să creadă — și se bucura de aceasta — că lucrurile deveneau acum în sfîrșit serioase. Cea de-a doua epocă a luptei teologice, cu mult mai rodnică, avea să înceapă, cu adversari demni de el, în joc fiind însăși marea cauză. Ajunși aci, la sfîrșitul vieții sale, numai tonul scrisorilor sale ne lămurește asupra stării lucrurilor și... constatările autopsiei.

Din vara anului 1779 și pînă la 15 februarie 1781, ziua morții sale, n-a mai apărut nimic altceva scris de el, decît o coală reprezentînd continuarea lui *Ernst și Falk, Educarea neamului omenesc*, care încă anterior fusese încheiată sau aproape încheiată și cîteva contribuții privind probleme de biblioteconomie. Încă pe la începutul anului 1778, *Noua ipoteză* era elaborată și n-a mai cerut eforturi deosebite pentru terminarea ei. Iar Lessing, care în alte împrejurări vorbea atît de laconic și direct despre lucrările sale, era de data aceasta foarte plin de ea: „cred că n-am mai scris niciodată pînă acum ceva mai temeinic de acest gen, și pot să adaog că nici ceva cu un înțeles atît de profund“ [38]. Pe urmă, în vara anului 1779, a început să lucreze la scrisorile despre *regula fidei* ca despre cea mai veche formă a tradiției constituite. Cea mai importantă dintre scrisorile sale către Walch a fost găsită postum și este ca și încheiată — o lucrare excepțională ca perspicacitate și ca erudiție. Toate acestea au rămas așa cum erau ele cînd l-a surprins moartea — lucrări erudite, menite să facă epocă, concepute cu un suprem efort al minții. Nu încape nici o îndoială că Lessing, totalmente zdruncinat fizic și profund deprimat sufletește, nu s-a simțit în stare să le definitiveze, după cum ar fi dorit atît de mult, și să le apere împotriva atacurilor la care trebuia să se aștepte.

Nu cunosc, în toată istoria culturii, nimic mai tragic decît sfîrșitul lui Lessing, în ungherul său de la Wolfenbüttel, absolut singur și lipsit de prieteni care să fi însemnat ceva pentru el, purtînd de mulți ani pe umeri povara unei lupte colosale, la a cărei presiune

aceşti umeri erau pe cale să cedeze ; fiecare mădular al trupului său era bolnav, condiţiile exterioare se prezentau mai mult ca precare, peste tot se ridica împotriva lui zidul neîncrederii oamenilor care trăiesc împăcaţi cu Dumnezeu pentru a nu intra în conflict cu autoritatea publică : nu este tragedia lui Vanini şi Galilei, ci o tragedie autentic burgheză, autentic germană.

5

Să ne oprim acum asupra *restului lucrărilor sale* cu privire la tradiţia creştină din perioada cea mai veche, nu ca la nişte crîmpeie fără valoare ale vieţii sale, rămase neterminate, ci ca la un măreţ proiect pe care nu a mai avut forţa să-l aducă la îndeplinire.

O notă cronologică se impune şi de data aceasta. În perioada care a urmat primăverii anului 1779 şi într-un proiect schiţat după ce l-a terminat pe *Nathan*, sînt cuprinse lucrările *Bibliolatria*, *Despre Traditori* (*Von den Traditoren*), *Împotriva lui Less* (*Gegen Less*), *Scrisori către Walch* (*Briefe an Walch*). Iar cea dintîi era planul unei scrieri despre bibliolatrie * şi împotriva lui Walch. Ulterior, cînd s-au adunat tot mai multe teme — sau cine ştie din ce alte pricini ? — la sfîrşitul anului, el s-a hotărît din nou pentru forma scrisorilor. Prin acestea, voia să se confrunte şi cu alţi adversari. A intenţionat să le trimită, în prealabil, un memoriu despre creştinii traditori. O înfruntare cu Semler şi-o rezervase, însă, pentru mai tîrziu. Se poate dovedi, împotriva celui mai îndîrjit scepticism, că scrierea *Despre Traditori* este elaborată în această perioadă, după izbucnirea conflictului, pe baza notei la paragraful 1 privitor la Walch, 189—190.

Cel dintîi rezultat istoric-critic la care Lessing a ajuns a fost următorul : credinţa creştină, redusă la con-

* Idolatrizarea Bibliei, în sensul adoraţiei literei Bibliei, fără a ţine seama de spiritul ei (*n.t.*).

ținutul ei esențial, s-a constituit ca *regula fidei*, simbolul credinței, *încă înainte să fi existat vreo carte a Noului Testament;* mai mult, acest simbol al credinței este, ca „prescripție pe baza căreia comunitățile sînt reunite", mai vechi decît biserica; cînd, ulterior, scrierile Noului Testament au apărut, una după alta, ele erau accesibile laicilor numai cu permisia presbiterului care le avea în păstrare și erau judecate, în ce privește valabilitatea, după concordanța lor cu simbolul credinței. Chiar și atunci cînd scrierile biblice au fost acceptate, ele nu erau folosite nici la demonstrarea religiei creștine prin intermediul lor și nici nu erau considerate drept un comentar autentic pentru *regula fidei*. Acesta era locul Bibliei în tradiția învățăturii religioase în întreaga ei epocă de formare, din primele patru secole. Scrierile canonice nu constituiau izvorul, ci doar cele mai vechi documente ale învățăturii religioase. În consecință, *regula fidei* constituie stînca pe care se înalță biserica lui Hristos și nu Scriptura, nici Petru și nici urmașul lui.

Concluzia este evidentă. Atît biserica catolică, cît și cea protestantă își întemeiază învățătura religioasă, doctrina, pe o falsă autoritate. Semler ocolește această concluzie, făcînd distincții formale, prin a sa *Liberă utilizare a canonului:* dar nici scrierea *sa* nu a avut vreun alt rezultat. Scrierile biblice sînt și pentru el scrieri conjuncturale, care în nici un caz nu pot fi toate, pentru toate nivelurile de cultură, un izvor al credinței (acest lucru este spus în prefața primului volum). Caracterul lor canonic n-a fost nimic altceva decît un rezultat al hotărîrii clericilor, care au stabilit ca aceste cărți și nu altele să fie singurele îngăduite pentru lecturile religioase, ca și pentru învățămîntul religios oficial. Deci Semler este de aceeași părere cu Lessing în privința tezei că scrierile Noului Testament, din primele secole, nu se bucurau de o asemenea autoritate, încît învățătura religioasă să-și fi sorbit seva din ele și să-și fi aflat, tot din ele, fundamentul. Pe de altă parte — și faptul tre-

buie realmente luat în considerare — teoria sa că această învățătură religioasă a fost transmisă, sub forma unui simbol al credinței, de către apostoli, poate chiar de către Hristos, o găsea expusă în toate istoriile bisericești consacrate ale catolicismului, lucru vădit de pildă în cea de-a treia dizertație a lui Natalis Alexander * despre problemele primului secol.

Aceasta înseamnă că în tezele *Răspunsului necesar* din 1778 nu era vorba de o idee proprie lui Lessing. Ba mai mult, i se putea obiecta că înnoise o teorie de nesusținut în ansamblul ei, pe care dealtfel Jacques Basnage și alți cercetători protestanți o contestaseră cu temeiuri evidente. Tot aici s-ar fi putut găsi presupunerea, astăzi acceptată, că această formulă religioasă, cel puțin în forma ei constituită, aparține abia disputelor celui de-al doilea secol. Poate că în și mai mare măsură i se putea obiecta că a lăsat într-o penumbră, cu totul neobișnuită pentru el, unele probleme cum e aceea dacă acest simbol al credinței era fixat cuvînt cu cuvînt, în ce perioadă s-a produs fixarea și ce amploare a luat atunci.

Iată lucruri ce i s-ar putea reproșa — deși în epoca lui încă nimeni nu sesizase adevărurile simple ale acestei probleme. Cea mai veche dintre biserici nu-și datora coeziunea unui simbol al credinței, nici unui canon și în general nici unui fel de învățătură scrisă, ci se baza pe un patrimoniu religios viu, pe tradiția apostolică, pe autoritatea apostolilor, pe discipolii apostolilor, apoi pe clericii care le-au luat locul.

Însemnătatea teoriei lui Lessing rezidă în ceea ce el neagă și — ca să spunem așa — în orientarea generală a părții pozitive. Biserica primelor secole nu se întemeiază pe Scriptură, ci pe tradiție. De aceea, pentru a aprecia pe deplin importanța acestei teorii, trebuie să luăm

* Numele latinizat al teologului dominican francez Noël Alexandre (*n.t.*).

în considerare remarcabila critică făcută de el culegerii de pasaje efectuată de Walch, prin care dogmatica protestantă credea că este în măsură să dovedească istoric autoritatea canonului în primele secole. Ne temem că am abuza de răbdarea cititorilor noştri dacă am intra în detaliile ingenioasei analize pe care Lessing o face diferitelor pasaje. El ne apare ca fiind, din punct de vedere critic-filologic, net superior lui Walch şi, cel puţin, se poate spune că a infirmat cu totul interpretarea pe care Walch o dă acestor pasaje invocate ca probatoare.

Ajungem astfel la cel de-al doilea rezultat istorico-critic al lui Lessing, şi anume la *ipoteza sa cu privire la evangheliі.* Genialul critic a considerat-o el însuşi drept cea mai temeinică, cea mai importantă operă istorico-critică a sa. Strauss spune : „este vorba de două coli, care cuprind germenii fertili ai tuturor cercetărilor ulterioare pe această temă“ [39]. Lessing a fost cel dintîi care a ştiut să se folosească de adevăratul punct de pornire al tuturor cercetărilor critice asupra Evangheliei şi anume de ciudatul raport dintre primele trei evangheliі, în sensul că ele istorisesc aceleaşi fapte adesea cu aceleaşi cuvinte, dar deşi cuvintele sună frecvent la fel, pe parcurs intervin multe deosebiri, esenţiale şi neesenţiale, în relatarea faptelor respective, iar prezentarea ordinii în care acestea s-au desfăşurat este evident diferită. Lessing a tras o concluzie, la care au condus mereu toate încercările critice întreprinse în alte direcţii : toate trei evangheliile utilizează o versiune anterioară a faptelor. Apoi, el a elaborat ipoteza, fecundă în dezvoltarea cercetărilor privind creştinismul cel mai vechi, şi astăzi însuşită de unii învăţaţi, că acea versiune timpurie se află într-o strînsă legătură cu evanghelia evreilor, existentă încă în vremea lui Ieronim (Eusebius Hieronymus Sophronius).

În dezvoltarea mai departe a acestei ipoteze, există unele lucruri problematice şi altele care ar necesita o completare. Presupunerile lui Lessing despre raporturile dintre diferitele curente în cadrul cărora au fost ela-

borate evangheliile, au exercitat o puternică influenţă asupra cercetărilor pînă la Ferdinand Christian Baur şi şcoala sa ; în actualul stadiu al acestora, ele însă nu mai corespund ; nici Lessing nu era încă lămurit asupra rolului activ şi dominant al tradiţiei orale, care a fost deosebit de important în elaborarea evangheliilor şi nici asupra condiţiilor istorice contemporane care au schimbat înţelesul cuvintelor lui Iisus. În ceea ce priveşte consemnările, el nu a sesizat cît erau ele de complexe ; nu întrevedea clar plenitudinea vieţii frămîntate care domnea în aceste comunităţi creştine şi tocmai de aceea a şi conceput în mod simplist procesul elaborării evangheliilor. Din această deficienţă au rezultat apoi erori nete în dezvoltarea ipotezei sale. Considerîndu-l, spre pildă, pe Matei drept primul traducător al Evangheliei primitive, el conferă informaţiei furnizate de episcopul Papias, fără a fi obligat la aceasta, o cu totul altă interpretare decît exprimă ea. În introducerea la Evanghelia lui Luca, el indică drept sursă evanghelia sa primitivă, în locul diferitelor consemnări, aşa cum ele sînt menţionate aci, dîndu-i chiar ca titlu „Istorisirea lucrurilor care s-au petrecut printre noi" * şi forţînd din nou limba, fără să fi fost nevoie.

Cu toate acestea, cît de genială a fost acţiunea sa îndrăzneaţă în ansamblul ei, şi cît de puţin avem să-i reproşăm lui Lessing că nu şi-a dat seama de ceea ce avea să fie descoperit cu mult mai tîrziu ! Acest lucru este cel mai bine ilustrat de acela care i-a dezvoltat primul ipoteza pînă la detaliul erudiţiei teologice ; este vorba de Johann Gottfried Eichhorn, care s-a afirmat în 1794, mai întîi prin teoria sa cu privire la Evanghelia primitivă. Eichhorn acceptase opiniile lui Lessing despre constituirea evangheliilor şi a elaborat atîtea prelucrări ale Evangheliei primitive, încît atît concordanţele cît şi neconcordanţele dintre evanghelii să poată fi

* În legătură cu Evanghelia lui Luca (1, 1) : „Fiindcă mulţi s-au apucat să alcătuiască o istorisire amănunţită despre lucrurile care s-au petrecut printre noi..." (*n.t.*).

înțelese : istoricul constituirii evangheliilor a devenit astfel o problemă de aritmetică, iar această elaborare a evangheliilor însăși a apărut ca o problemă de confecționare uniformă, după un același șablon. Se poate spune că excepționala perspicacitate a lui Eichhorn, în cadrul minuțioasei sale expuneri, a dezvăluit deficiențele presupunerilor lui Lessing despre constituirea evangheliilor. În felul acesta, o teorie bazată pe ipoteza lui Lessing a devenit punctul nodal al întregii critici sinoptice — datorită punctului ei de pornire cu adevărat metodic, dar și prin unilateralitatea ei. Și totodată, trebuie spus, în mod explicit, că însuși Lessing și-ar fi putut depăși această unilateralitate. Dacă el, cu genialul său bun simț, ar fi avut în față considerentele detaliate ale lui Eichhorn, și-ar fi dat de îndată seama de imperfecțiunile ipotezei sale ; ba mai mult, există la el și indicații cu privire la o *tradiție orală*, pe care mai tîrziu Herder avea s-o susțină împotriva cancelariei apostolice a lui Eichhorn. Abia Johann Karl Ludwig Gieseler a introdus efectiv, în 1818, această tradiție orală în concepțiile cu privire la constituirea evangheliilor ; dar dacă Lessing nu ar fi fost prea preocupat de simbolul credinței, atunci cînd a cercetat fragmentele privind „Evanghelia" — la care Walch recursese în mod eronat pentru explicarea evangheliilor existente, — și-ar fi dat desigur seama chiar și din acestea, de importanța tradiției orale în elaborarea evangheliilor.

Dacă în felul acesta, Lessing a întemeiat cercetarea critică a primelor trei evanghelii, el a întrevăzut, totodată, și însemnătatea *Evangheliei lui Ioan*, pentru dezvoltarea bisericii creștine. Analiza critică a originii acesteia a început, firește, abia în 1820, în *Probabiliile* lui Karl Gottlieb Bretschneider. Dar înrîurirea evangheliilor asupra dezvoltării bisericii, corelația lor interioară, scopurile lor diferite le-a definit încă Lessing, prin caracterizări îndrăznețe și întru totul întemeiate.

Așa cum rezultă din opera sa postumă, Lessing mai era cufundat și în alte cercetări. Vederile sale despre

poziţia atît de importantă a partizanilor arianismului * în istoria canonului, ni-l arată de timpuriu preocupat de acest puternic curent al antichităţii creştine ; la acestea se adaugă, de asemenea, alte fragmente, unele cu privire la Apocalipsa lui Ioan.

Toate acestea sînt fragmente, cercetări începute dar neterminate ! Nimeni nu se poate aştepta ca omul care s-a stins într-un asemenea moment să fi ajuns la o concepţie ştiinţifică închegată asupra creştinismului. Lessing a fost cel dintîi cercetător al creştinismului de mare anvergură, apărut în Germania. Căci el a fost primul care a reunit aci cele două cerinţe ale acestei cercetări, cea istorică şi cea filozofică. El a fost asemenea unui asediator care cucereşte primele şanţuri de apărare după toate regulile artei, cu toate mijloacele geniului, dar cade lovit de o ghiulea perfidă.

6

Una sînt aceste cercetări înseşi, şi alta ultimele vederi personale, trăite de cercetător în timp ce lucra la ele.

Publicînd, în 1777, *Fragmentele*, Lessing a deschis lupta pentru afirmarea valabilităţii creştinismului însuşi. Pe sine s-a conceput doar ca apărător al acestuia. A considerat certitudinea creştinismului prezentă în profunzimea firii omeneşti, ca pe o lume aparte, separînd-o de sarcinile dezbaterilor ştiinţifice şi cercetării. El a stabilit la ce trebuie renunţat în condiţiile atacului, şi anume la vechea teorie a canonului, pentru ca acest canon să nu antreneze însuşi creştinismul în înfrîngerile sale. El a indicat o cale pentru salvarea creştinismului. Adversarii s-au ivit, l-au atacat, respingînd în mod absolut creştinismul care mai rămînea după năruirea autorităţii canonului. Atunci, pentru a făuri în acest do-

* Arianismul a fost o doctrină religioasă întemeiată de preotul Arie (260—336), care nega identitatea de esenţă dintre Iisus Hristos şi Dumnezeu-tatăl (*n.t.*).

meniu o bază științifică riguroasă, el a început să studieze temeinic, pe baze istorice, cele mai vechi tradiții ale creștinismului, dar a murit înainte de a o termina. Iată de ce concepția sa despre *adevărata esență a creștinismului* nu a ajuns la o deplină maturitate a viziunii istorice. Numai dacă înțelegem acest lucru în lumina cauzelor mai sus enunțate, opiniile sale cu privire la această problemă devin clare.

În ipoteza sa privitoare la evangheliști, Lessing spune despre Ioan : „Numai Evanghelia lui i-a dat religiei creștine adevărata ei consistență, numai Evangheliei sale trebuie să-i mulțumim că, în ciuda tuturor asalturilor îndurate, religia creștină, în această structură, continuă să existe și va dăinui desigur atîta timp cît vor exista oameni care vor avea nevoie de un mijlocitor între ei și divinitate ; deci *pe vecie*“ [40]. Astfel, aci, credința în veșnicia creștinismului este întemeiată pe nevoia unui mijlocitor, pentru eternitate, întocmai cum au susținut mai tîrziu Friedrich Schlegel, Schleiermacher și Novalis. Această concepție este însă apoi în mod evident abandonată total în fragmentul despre Religia lui Hristos [41] (1780), precum și în fragmentele corespunzătoare din *Educarea neamului omenesc*, care de asemenea a fost încheiată abia în 1780. Aici se pornește de la deosebirea dintre creștinism, ca învățătură a lui Hristos, și creștinism ca învățătură despre Hristos, respectiv despre creștinism, adică concepîndu-l pe Hristos ca făuritor al religiei și ca obiect al ei. Și anume, potrivit fragmentului menționat, în timp ce, învățătura lui Hristos este expusă în cele mai limpezi și lămurite cuvinte, făptura lui constituie însă o problemă. În mod corespunzător, potrivit *Educării neamului omenesc*, această învățătură a lui Hristos reprezintă cel mai vechi creștinism, iar învățăturile care sînt legate de suprema demnitate a lui Hristos, reprezintă un adaos, al cărui „adevăr a fost mai puțin evident, al cărui folos a fost mai puțin considerabil“ și care apoi a trebuit să dispară odată cu noua Evanghelie.

Să rezumăm acum vederile lui Lessing despre creștinism. Creștinismul cel mai vechi este și cel veritabil. Esența acestui creștinism timpuriu[12] este „să promoveze o puritate interioară a inimii, în perspectiva vieții viitoare". Această completare caracterizează natura deosebită a Religiei lui Hristos, comparată cu celelalte religii. Deci întrebarea cu care se încheie *Testamentul lui Ioan*, — dacă avem oare vreun drept de a numi creștină o iubire care nu s-ar baza pe o dogmă creștină — nu a primit cîtuși de puțin, din partea lui Lessing, un răspuns categoric afirmativ. Cea mai veche formă a creștinismului trebuie să le fi apărut contemporanilor lui Iisus doar ca o simplă sectă iudaică. Ea ar fi fost expusă pericolului de a scufunda, ca atare, din nou, în fluxul sectarismului iudaic, dacă nu ar fi apărut viziunea Evangheliei lui Ioan, care a făcut din persoana fondatorului, însuși obiectul religiei, atribuindu-i totodată lui Hristos, ca unei făpturi superioare, funcția de mijlocitor între Dumnezeu și oameni. Abia prin aceasta creștinismul s-a consolidat lăuntric și a devenit o religie de sine stătătoare, emancipată de iudaism. S-au cristalizat apoi o serie de dogme care, în opoziție cu Religia lui Hristos, au constituit religia creștină, pe care Lessing, în *Răspunsul necesar*, le definește drept esența „dogmelor religioase [...] cuprinse în simbolica primelor patru secole ale bisericii creștine". Asemenea dogme au fost învățătura despre Sfînta treime, despre păcatul originar, despre satisfacția fiului *. O idee profundă a lui Lessing, întru totul caracteristică lui, este modul în care se ridică în apărarea însemnătății istorice a acestei religii creștine — să se înțeleagă bine, numai a acesteia —, față de iluminism. Cea mai deplină puritate a inimii, care făptuiește binele de dragul binelui, izvorăște numai din suprema iluminare. De aceea, pe treptele inferioare ale dezvoltării rațiunii omenești, inima este egoistă. În această etapă a evoluției rațiunii, spiritul omenesc simte nevoia, pentru

* Este vorba de dogma asumării păcatelor omenești de către Hristos (*n.t.*).

a nu cădea pradă unui materialism steril, de asemenea structuri dogmatice, prin a căror constituire este propulsat spre ceva mai înalt. Această religie creştină a fost deci necesară, istoric necesară, pentru ca ea să aducă o vreme în care să devină de prisos.

Există oare vreo îndoială asupra laturii în care concepţia lui Lessing asupra esenţei creştinismului era nefinisată? Este vorba de analiza istorică a ceea ce el numeşte Religia lui Hristos şi care îi apare drept creştinismul autentic, singurul creştinism valabil. E minunat să vezi astăzi cum a privit el cîndva o problemă care şi în secolul nostru a rămas atît de importantă, şi anume aceea a contradicţiei interioare în înţelegerea creştinismului, în adoptarea unei poziţii faţă de acesta. Religia lui Hristos vesteşte o împărăţie cerească, beatitudinea lumii de apoi. Desigur, şi Lessing crede în nemurirea sufletului, aşa cum oricine poate fi convins de un adevăr care nu poate fi demonstrat. El nu este cituşi de puţin de părerea lui Strauss, care observă, în legătură cu acest principiu al creştinismului, că numai o mentalitate religioasă mărginită poate aştepta ca viitorul să compenseze starea de imperfecţiune la care a fost redusă, în mod iremediabil, existenţa a nenumăraţi oameni. Dar pentru Lessing un lucru e limpede: o moralitate care are ca mobil viaţa viitoare este imperfectă. Acest gînd nobil şi autentic religios îl regăsim de la Spinoza şi Pascal, pînă la Schleiermacher, ca fiind propriu tuturor oamenilor cu un înalt simţ moral. Şi astfel, poziţia noastră faţă de Religia lui Hristos se schimbă, după cum putem considera, în structura lui lăuntrică, nemurirea, fie ca un mobil al comportării sale etice, fie ca o speranţă aducătoare de pace, care-l însoţeşte pretutindeni, asemenea unei cete jucăuşe de îngeri fericiţi. În faţa acestei întrebări, Lessing s-a oprit. Analiza critică la care el a supus izvoarele nu ajunsese nici pe departe la acea culme care să-i îngăduie să dea în această privinţă, un răspuns fără echivoc. Am putea oare noi să-l dăm? Cine ar cuteza nu numai să-şi exprime, în această

privinţă, credinţa, ci chiar să-şi fundamenteze o convingere strict ştiinţifică ?

Lacuna amintită în concepţia sa se va face pretutindeni simţită prin consecinţele ei. Dar chiar şi în felul acesta, şi fără ca cercetarea sa istorică să fi ajuns la o concluzie, el se simţea îndemnat spre o înfruntare între credinţa religioasă şi convingerile sale cele mai profunde. Aceste convingeri — care-şi aveau rădăcinile în spiritul modern în care concepea viaţa — năzuind să se emancipeze, prefăcîndu-se liber în gînduri, îl siliseră să întreprindă confruntarea sa cu teologia. Ele l-au constrîns să se elibereze de sub autoritatea ortodoxiei teologice şi de sub autoritatea, şi mai chinuitoare, a iluminismului teologic. Acum venise vremea cînd trebuiau dezvăluite rezultatele tuturor cercetărilor şi disputelor, rezultînd din confruntarea lui cu acestea. În faţa noastră nu mai avem pe vechiul maestru al analizei, care separă cu grijă teologia de ştiinţă, ci pe cercetătorul religios, care le arată acestor două forţe gigantice locul fiecăreia în universul moral. Am ajuns înaintea punctului culminant al cercetărilor noastre, în faţa noastră se află testamentul lui Lessing.

V Concepţia despre lume a lui Lessing

1

Simţămîntul vieţii propriu lui Lessing, caracterul care se desprinde din el, ni se înfăţişează, ori de cîte ori privim această faţă matură, deschisă, atît de senină în limpezimea ei, ori de cîte ori ne cufundăm în fluxul agitat al gîndirii sale vii şi pasionate, sau resimţim, împreună cu el, fiorul independenţei care trăieşte şi în eroii săi, atît de zgîrciţi la vorbă, cumpănindu-şi întotdeauna strict faptele în raport cu lumea înconjurătoare.

Ar trebui, mai întîi, să relevăm, în toată amploarea lor, condiţiile schimbate din viaţa germană, care au făcut posibilă apariţia unui asemenea caracter. Dar

acesta este un subiect asupra căruia nu se poate vorbi pe scurt, fiindcă mai întîi trebuie prezentate ideile fundamentale condiționînd o asemenea cercetare. Iată deci în ce constă premisa întregii noastre expuneri.

Forma firească a exprimării noului sentiment al vieții care lua naștere în Lessing a fost literatura. În consecință, l-am văzut mai întîi pe Lessing preocupat să întemeieze o literatură bazată pe munca creatoare și pe fundamentarea științifică. L-am văzut descoperind adevăratul obiect al oricărei poezii în omul care acționează iar idealul acțiunii în exprimarea liberă, emoționantă, a pasiunii. Viziunea intuitivă a vieții în literatură a repudiat astfel, ca perimate, formele de expresie abstracte de pînă atunci, așa cum erau ele consfințite de morala aflată sub influența teologiei. Iar pentru ca acest ideal de viață să se bucure de aerul libertății, în care să poată respira nestînjenit, Lessing a trebuit să îl apere în mod științific, împotriva conceptelor teologice. În această privință nu era îndeajuns să ridice un zid între el și teologia ortodoxă. Din cele două entități, numai una putea să trăiască ; căci existența fiecăreia însemna soluția pentru una și aceeași problemă a vieții omenești, întemeiate pe concepte cu totul opuse. Lupta se terminase prin aceea că un concept de bază al teologiei protestante, fundamentarea învățăturii pe un canon inspirat din Scriptură, fusese năruit. Dar oare creștinismul care se descătușa treptat din această scolastică, pe baza unei viziuni istorico-critice, se bucura el, ca purtător al valorii sale eterne în lumea morală de cinstirea cuvenită ? Nu ! El începea însă să se bucure de ea. Și astfel se deschisese cale liberă pentru configurarea pozitivă a noului ideal de viață și a concepției despre lume bazată pe el.

În acest moment al expunerii, orizontul nostru trebuie să cuprindă în întregime lumea morală — căci acesta era orizontul lui Lessing, care va îmbrățișa, la sfîrșitul vieții, și religiile, și creștinismul. Dialogurile *Ernst și Falk*, *Nathan Înțeleptul* și *Educarea neamului omenesc* își tratează subiectele în raportul lor cu marele

ansamblu structurat al lucrurilor omenești — iar toate acestea fuseseră pregătite de evoluția istorică generală.

După ce cultura europeană se dezvoltase multă vreme închisă în ea însăși, începînd din secolul al optsprezecelea au pătruns, în sfera ei de cunoștințe, semnificațiile culturii celorlalte continente, inițial superficial și izolat ; dealtfel și astăzi înrîurirea imensă a acestei extinderi a orizontului nostru cultural se află abia la începuturile ei. Este vizibil cît de impresionați au fost francezii de diferența totală dintre lumea morală a Orientului și aceea a Occidentului. Acest lucru a fost ilustrat în mod grăitor, adesea cu un frivol și paradoxal accent, de scrisorile chineze și persane, ca și de romane a căror acțiune se desfășoară în Asia. Montesquieu, autorul *Scrisorilor persane*, nu s-a mai jucat însă, ci a luat lucrurile în serios : el a dezvoltat ideea corelației științifice dintre solul și climatul unei țări pe de o parte și obiceiurile, cultura, constituția de stat și religia ei pe de altă parte.

Forța eliberatoare, care se asociază acestei lărgiri a orizontului, se manifestă mai întîi în primele trei dialoguri masonice *Ernst și Falk* (1778) : ele se întemeiază direct pe ideile lui Montesquieu. „O climă cu totul diferită, deci nevoi și satisfacții cu totul diferite, deci obiceiuri și moravuri cu totul diferite, deci o morală cu totul diferită, deci religii cu totul diferite“ [43]. Și, totodată, „mai multe state : mai multe constituții de stat“. După cum se vede, aci creștinismul nu este tratat ca fiind ceva aparte, spre pildă ca viitoarea religie universală ; creștinismul este religia europeană, așa cum budismul, mahomedanismul sînt religiile asiatice. Nici în *Nathan* ciocnirea dintre religii nu este altfel concepută, ținîndu-se seama de faptul că ele s-au format în zone și în condiții cu totul diferite. Cît de larg se deschide perspectiva în marele context al istoriei civilizației europene : o revelație din vremea lărgirii medievale a orizontului european, prilejuită de receptarea culturii mahomedane și iudaice, este reînviată, iar în veacul al optsprezecelea se produce o lărgire și mai substanțială a

acestui orizont. Această revelație, care odată apărută în zona mediteraneană, și-a ascuns cu înțelepciune sensul eliberator, a atins acum maturitatea în cugetul unui german, răspîndindu-și semnificația pe toate meridianele lumii.

Lessing a pornit, așadar, de la această viziune comparativă asupra diferitelor sfere culturale ale lumii morale. El a preluat de la Montesquieu marea descoperire a caracterului legic al constituirii acestora. Dar făcînd acest lucru, îl preocupa propria sa problemă, aceea a dezvoltării interioare. La aceasta se referă concluziile sale, care merg mai departe decît cele ale lui Montesquieu. „Societatea burgheză nu poate să unească oamenii fără ca în același timp să-i despartă; nu poate să-i despartă fără să deschidă între ei abisuri, fără să ridice între ei bariere." „Mai mult, ea duce mai departe această separare, în fiecare dintre componente, parcă pînă la infinit" — prin faptul că dă naștere diferențierilor economice, sociale și politice. Orice societate burgheză procedează în acest fel; chiar și cea mai perfectă nu poate uni decît separînd. Și în felul acesta, membrilor societății umane le revine o dublă misiune. Ei sînt cetățeni, membri ai comunităților religioase și prin aceasta au misiunea dezvoltării structurii constituționale, propășirii sociale, politice și religioase a statului lor, în cadrul limitelor sale specifice. În acest sens s-a referit Lessing la faptul că în evul de mijloc organele provinciale erau atrase la rezolvarea tuturor afacerilor de stat mai importante și lui i se părea că ar trebui „să protestăm necontenit împotriva schimbărilor nedrepte intervenite", care ne-au răpit aceste drepturi ale noastre. Dar aceiași membri ai societății omenești se ridică deasupra acestor limite, deasupra acestor bariere, deasupra acestor separări ale diferitelor stări sociale, națiuni, religii, și pășesc, ca oameni, într-o comunitate mai largă.

Ideea *umanității*, care cîndva a făcut să bată cu o mare putere inimile celor mai buni fii ai națiunii noastre, care apoi, în vremea lui Herder, iar mai tîrziu, într-o

măsură și mai mare, a devenit o frază banală, apare acum ca ideal al lui Lessing, conceput de el, pentru prima oară, în această accepțiune cuprinzătoare și neechivocă, concordantă totuși cu realitatea lumii înconjurătoare. Este și secretul acestui secol. Cultura profund sfîșiată a Franței l-a dat la iveală pe Rousseau, care a opus această idee întregii civilizații existente, condamnată de el în mod necruțător. Cultura germană, încă necoaptă deplin, dar, prin condițiile ei cu totul diferite, dezvoltată armonic și pozitiv, a ridicat ideea de umanitate la rangul de forță universală, pe deplin împăcată cu toate formele civilizației umane. Întregul mers al istoriei noastre a orientat spiritul german spre universalitate. Melanchton a sesizat unitatea umană, care leagă cultura popoarelor clasice de creștinism. Leibniz a întreprins realizarea armoniei dintre idei și concepția de viață, în care cele mai importante forțe și valori ale civilizației umane, ale antichității, creștinătății și științei moderne își găsesc și își afirmă locul. În felul acesta, se pregătea un ideal armonios și pozitiv al ideii de umanitate, care descoperea sîmburele uman în orice eveniment istoric.

Ultima operă a vieții lui Lessing s-a cristalizat în două direcții. În primul rînd, el a dat în *Nathan* cea mai înaltă și adîncă expresie literară a concepției sale despre om și viață, iar pe de altă parte, a întreprins explicitarea conceptuală a idealului său de viață, corelîndu-l pe acesta cu lumea. Astfel, prin ambele modalități de expresie, el și-a proclamat, în mod pozitiv, la sfîrșitul existenței sale, concepția despre viață și lume.

2

Numai în forma artistică a lui *Nathan* ne-a lăsat Lessing măsura completă și deplină a idealului său, în acest poem nemuritor, pe care nici un cercetător profund al naturii omenești nu îl poate citi fără ca ochii să i se

umezească — așa cum se întîmplă și cînd citim *Ifigenia*; atît de reală, atît de adevărată apare în acest poem măreția pură a sufletului omenesc, poem care, dincolo de întreaga noastră experiență, ne călăuzește spre o mai înaltă contemplare a naturii omenești. Această relație dintre poezie, noile idealuri de viață și știință, prin care Lessing a imprimat literaturii noastre un caracter specific, va fi continuată de Goethe. Și creațiile lui Goethe exprimă, cu o mai mare libertate, noul ideal de viață, întemeiat pe un studiu riguros al realității, configurat corespunzător diferitelor epoci ale existenței sale, lucru pe care nu-l realizase nici o operă literară pînă la el.

Minna von Barnhelm și *Emilia Galotti* nu puteau nici ele fi înțelese decît în lumina viziunii morale și psihologice a iluminismului german. În *Nathan*, acesta devine însă nu numai fundamentul, ci și tema dramei. Ani marcați de evenimente cruciale și de maturizarea unor idei fundamentale despart perioada stărilor de spirit în care poetul a scris *Minna* și *Emilia*, de aceea în care a luat naștere *Nathan*. Lessing se angajase în lupta secolului dată în jurul iluminismului religios. Geniul său critic și polemic, care în tinerețe se irosise pentru subiecte neînsemnate, ajunsese la o dimensiune epocală. Națiunea îl privea ca pe un promotor al spiritului liber. În schimb, el a trebuit să îndure însă tot ceea ce mersul lumii impune celor care luptă pentru un viitor al adevărului și demnității, trecînd dincolo de rînduielile prezentului și de conceptele convenționale. În vara anului 1778, clerul din Braunschweig îl determinase pe duce să ia măsurile menite să-l împiedice pe editorul fragmentelor lui Reimarus să le publice în continuare, îngreunîndu-i totodată considerabil și susținerea disputei sale teologice. În jurul lui mișunau suspiciunile și calomniile. Sănătatea îi era ruinată ; suferea din cauza unei situații bănești foarte precare. Nici la Wolfenbüttel și nici la Branschweig nu avea vreun prieten căruia să i se destăinuie. În propria sa casă, o altă dramă ! Timp de un an trăise suprema fericire, alături de o femeie în-

truchipînd calităţile ideale ale omului epocii iluministe : simţul dreptăţii, bunătatea şi seninătatea sufletului — iar acum, la puţină vreme după pierderea fiului dăruit de ea, îşi pierduse şi soţia. „Sînt prea mîndru ca să mă consider nefericit — scrîşnesc din dinţi — iar barca o las în voia vîntului şi valurilor. — Destul că n-o răstorn eu însumi !“ Aşa scrie el la 9 august. Iar în noaptea de 10 spre 11 august îi vine gîndul să desăvîrşească prima versiune a lui *Nathan*, schiţată anterior, pentru ca astfel lupta sa cu ortodoxia să se dezbată pe tărîmul liber al poeziei. În ultima convorbire a lui Nathan cu monahul, este descrisă experienţa îngrozitoare prin care trece eroul, iar resemnarea lui şi simţămîntul profund al iubirii de oameni ajung la forma lor cea mai adîncă şi mai desăvîrşită. Nu răsună oare aceste pagini ca şi cum Lessing le-ar fi scris cu însăşi conştiinţa propriului său destin ? Marea energie a fiinţei sale s-a concentrat în ea însăşi, independenţa sa faţă de lume s-a înălţat sfidător, cu o ultimă sforţare, simţămîntul solidarităţii cu aceia ce-i susţineau convingerile şi lupta a atins cea mai intimă şi mai plină de gingăşie vibraţie. Şi cum destinul îl dusese pe o culme singuratică, de unde abia se deosebeau contururile lumii vaste de sub el, Lessing se încumetă să exprime în poezia lui idealul veacului. Oamenii viitorului, raportul lor cu soarta, viaţa cea nouă — deveniră tema sa ; şi poate că în piesă mai radiază ceva din amintirea unei fericiri, aceea pe care numai naturile înrudite sufleteşte o cunosc, fericirea împărtăşită cu femeia iubită. Stările de spirit, care alternau în el ca valurile mării, se întruchipară în personajele dramei, care dobîndeau acum forma lor cea mai desăvîrşită. Suferise şi se bucurase ca şi regalul Saladin, în deplina conştiinţă a forţei exercitate de acţiunea sa istorică. Asemenea lui Al Hafi al său, îi era dor de libertatea deşertului. Dispreţul faţă de lume şi îndărătnicia templierilor îi erau prea bine cunoscute. Ca şi Nathan, trebuise să se autodepăşească, pentru a supravieţui şi a acţiona mai departe. În aceste caractere, îşi găsise astfel

expresia propria lui viață. Iar în înlănțuirea întîmplărilor piesei, pusese întreaga lui credință într-o ordine divină, care, datorită forțelor morale inerente omului, îl ridică pe acesta din abisurile vieții, spre puritate și lumină. Această credință îi conferă poeziei sale o seninătate transfigurată.

Tot ce rămăsese neexprimat, în afara polemicii sale teologice, și-a găsit astfel expresia în *Nathan*, iar acest conținut infinit trebuia să arunce în aer forma de pînă atunci a dramei.

Scriitorii epocii fanteziei au înfățișat rareori caractere omenești cu profil religios, filozofic sau artistic. Iar cînd o făceau, figurile meditative create deveneau tragice, ca Faustul lui Marlowe, Hamletul lui Shakespeare și Magul făcător de minuni al lui Calderon — sau erau, asemenea lui Prospero, niște singuratici, fără vreun raport cu lumea. Abia odată cu dezvoltarea impetuoasă a științelor, în secolul al șaptesprezecelea sau al optsprezecelea, au apărut poezii didactice, romane și drame, care propovăduiau noile idei și îi introduceau pe purtătorii lor în creația literară.

Cu o deosebită eficacitate a făcut acest lucru Voltaire. Acest om cu o sută de brațe a combătut bisericile creștine atît cu armele filozofiei, cît și cu cele ale istoriei și literaturii, prin versuri satirice, romane și drame. În două piese, ale căror titluri se completează reciproc, el a pus drama în slujba țelului său măreț. El însuși scrie în dedicația către Frederic cel Mare din tragedia *Fanatismul sau Mahomed Profetul (Der Fanatismus oder Mahomet der Prophet)*: „Am crezut întotdeauna că tragediei nu îi este îngăduit să fie o simplă piesă rară, de expoziție, menită doar să miște inima, fără să o facă mai bună. Ce-i pasă neamului omenesc de pasiunile și destinele unui erou dintr-o lume trecută, dacă nu ne servesc ca învățătură?“ El înfățișează înspăimîntătoarea sete de putere, de dominație asupra sufletelor, pe care o descoperă la întemeietorii religiilor, considerîndu-l pe Mahomed drept un caz deosebit de concludent; el scoate

în evidenţă fanatismul şi superstiţia caracteristice discipolilor profetului. Prin aceasta, Voltaire vrea să acţioneze asupra contemporaneităţii. Într-adevăr, fanatismul religios continuă să dezbine familia, pe prieteni, prigoneşte pe filozofi şi zădărniceşte activitatea lor. Tocmai în secolul în care Frederic încearcă să impună o filozofie bazată pe umanitate, religiozitatea fanatică mai este încă foarte activă. Este vizibilă similitudinea punctului de vedere şi a ţelului misiunii poetice care leagă drama de idei a lui Voltaire de aceea a lui Lessing. Dar cît de diferit au rezolvat cei doi reprezentanţi ai iluminismului, dincolo de această asemănare, împlinirea misiunii lor! Mahomedul lui Voltaire este un Tartuffe ajuns în situaţia de a rezolva probleme de istorie universală sau un Richard al III-lea care poartă cu dezgust masca unei credinţe etico-religioase. El străbate astfel tragedia, inspirînd teama şi groaza. În cursul unei acţiuni care abundă în trădări şi sînge, el doboară, sprijinit de fanatismul religios al discipolilor săi, pe blajinul său interlocutor şi oponent : o veritabilă tragedie în maniera lui Corneille. Cu mult mai aproape de *Nathanul* lui Lessing se află o altă dramă a lui Voltaire — *Ghebrii sau toleranţa (Les Guèbres ou la Tolérance)*. Tema ei este înfrîngerea unui cler fanatic, persecutor şi proclamarea principiului toleranţei de către suprema putere lumească. Aceasta acordă libertatea practicii religioase unui cult supus de multă vreme prigoanei, ia sub protecţia sa drepturile şi bunurile adepţilor acestuia şi, drept răsplată, obţine ascultarea supuşilor săi. Voltaire a considerat această piesă, întocmai ca Lessing pe a sa, drept un „poem dramatic". Dar ea se desfăşoară totodată în cadrul unei acţiuni riguros conduse, concentrate, palpitante, care se bazează pe conflictul dintre cler şi o credinţă religioasă mai îngăduitoare. Iată de ce se poate spune că aceste drame ale lui Voltaire sînt cele mai înrudite cu *Nathan* în ce priveşte subiectul şi scopul lor. În ele, ca şi în *Alzire*, găsim prezentă coloratura orientală, figura idealizată a lui Saladin, motivul dragostei

frăţeşti. Dar, pe de o parte, lipsa de înţelegere a lui Voltaire pentru religie şi, pe de alta, libertatea interioară plină de pietate a lui Lessing, vechea formă dramatică specifică primului şi noua formă dramatică, specifică celui de-al doilea, deosebesc şi în aceste drame de idei pe aceşti reprezentanţi — cei mai mari — ai iluminismului din secolul al optsprezecelea.

Aceeaşi tendinţă de a înfăţişa marile idei şi pe oamenii care le reprezintă s-a manifestat şi în Germania, încă înainte de *Nathan*. Conceptul lui *Faust* al lui Goethe dar în şi mai mare măsură *Prometeu* şi *Mahomed* al său, exprimă, în simboluri istorice şi legendare, eternele raporturi dintre om şi lumea imperceptibilă. Puterea conţinutului psihologic, desprinderea din formele dramatice mai vechi, apropie şi mai mult de *Nathan* aceste fragmente dramatice. Netipărite, cum au rămas atunci, ele nu l-au înrîurit pe Lessing, dar dovedesc forţa şi amploarea orientării spre drama de idei.

Şi Lessing îşi încercase cîndva, ca şi Goethe, puterile cu legenda lui Faust : dar el a renunţat la temă, considerînd că cere în arta poeziei o aptitudine diferită de a sa ; prin *Nathan* însă, el a ajuns, pentru întiia oară în literatura modernă, la o dramă de idei cu un conţinut covîrşitor, pe deplin realizată.

Înrîurirea şi valoarea lui *Nathan* rezidă în primul rînd în comunicarea unui conţinut de idei. Parabola celor trei inele, luată de Lessing din nuvela lui Boccaccio, ca punct de plecare al proiectului său, a rămas şi în centrul piesei de teatru gata scrise. Cu toate acestea, datorită prefacerii la care Lessing a supus-o, faptul simbolic nu mai corespunde cu ceea ce Lessing a vrut iniţial să spună prin el. Fiul primeşte chiar de la tatăl său un inel veritabil, posedînd o tainică forţă divină ; două alte inele sînt copiate după el, dar nu mai au aceeaşi putere : în acest punct, ca şi în alte locuri, simbolica desfăşurării nu trebuie forţată ! În ea nu sînt date decît trei principii de bază clare. Nici o cercetare istorică nu poate dovedi care dintre cele trei religii universale este cea adevă-

rată. Singura dovadă posibilă este aceea a spiritului şi a puterii. Cum însă toate cele trei religii universale persistă în intoleranţa lor, această dovadă nu poate fi nici astăzi adusă, iar viitorul va arăta dacă acest lucru va fi vreodată posibil. Aceste adevăruri nu reprezintă însă decît pronaosul prin care se pătrunde în sanctuarul poemului. Intrarea spre acesta se deschide în încheierea marii scene a parabolei : Saladin şi Nathan se înţeleg şi se împrietenesc pe tărîmul libertăţii spiritului. Elementul sacru însuşi devine vizibil abia în convorbirea dintre Nathan şi monah. Numai dintr-o abnegaţie totală, nelimitată, izvorăşte noul raport al personalităţii libere cu nevăzutul, şi abia astfel adevărata iubire de oameni devine posibilă. Aceasta este învăţătura lui Spinoza. Formarea noii religiozităţi este explicitată dintr-o altă perspectivă, în primele trei dialoguri masonice ale lui Lessing, care îl precedaseră de puţin pe *Nathan*, iar ideile acestor dialoguri străbat în dramă. Orice religie pozitivă este determinată geografic şi cultural şi prin aceasta limitată ; ea separă, tot aşa cum uneşte : de aceea, solidaritatea omenirii, dragostea universală de oameni se poate dezvolta numai pe terenul umanităţii libere.

Aceste idei fundamentale ale poemului sînt apoi exprimate de toate personajele principale. Saladin, Nathan, cavalerul templier, Reha nu reprezintă nicidecum vreo teologie liberală în cadrul religiilor proprii ; acestea au rămas în urma lor ; umanitatea este fundamentul şi conţinutul esenţial al religiozităţii lor. Caracterul moral al religiei lor se bazează pe conştiinţa demnităţii omului şi aceasta, pe trăirea fiinţei noastre etice. Ei spun mereu că esenţa omului este cu totul independentă de condiţiile culturale care acţionează asupra lor, că acestea nu constituie decît învelişul lor exterior. „Eu ştiu cum gîndesc oamenii buni ; ştiu că în toate ţările există oameni buni". — „Cu deosebiri între ei, aşa nădăjduiesc." — „Firește, în ce privește culoarea, veşmintele, statura — deosebiţi." Este ca un cuvînt de ordine al lui

Nathan, a cărui materializare princiară, energică apare apoi în invitația lui Saladin :

> Ai rămînea la mine ? Orișicum !
> Ca un creștin sau musulman. În albă
> Manta sau cu turban, totuna mi-e.
> Nu am cerut vreodat' ca toți copacii
> Să fie-acoperiți cu-aceeași scoarță. *

Chiar și templierul, căruia i s-au deschis ochii pe pămîntul sfînt, această arenă a evlaviei frenetice, cere ca fiecare „să se mulțumească un om să fie". Tot așa cum Schiller spune despre Rousseau că „din creștini s-a străduit să facă oameni", și Lessing îl pune pe Nathan să exclame : „Ah, dacă aș fi aflat printre voi pe încă unul căruia să-i ajungă să se cheme om !"

Opera lui Lessing constituie, în măsura în care scopul ei imediat este întruchiparea acestui conținut ideal, un poem didactic dramatizat ; prin aceasta ea a avut o influență considerabilă. Construită pe temeiul povestirii lui Bocoaccio, centrul ei îl alcătuia scena în care Nathan îi istorisește lui Saladin parabola celor trei inele. Firele ce duc spre această scenă pornesc de la primul act introductiv, cu o amplă motivare, și ajung pînă în actul al treilea, în care însăși desfășurarea acțiunii se extinde considerabil, iar consecințele ei străbat apoi tot restul piesei. Arta dialogului, propriu lui Lessing, a prefăcut istorisirea evreului într-o acțiune vie, care se dezvoltă progresiv. Astfel s-a constituit aci modelul marilor scene care alcătuiesc nucleul unei drame, scene realizate apoi în construcția unui *Don Carlos*, a unui *Wallenstein*, a *Mariei Stuart*, a lui *Tell* — și cărora le sînt atît de caracteristice.

Dar *Nathan* este mai mult decît un simplu poem didactic dramatizat. O operă de artă plină de viață țîșnește, în deplinătatea ei, din natura omenească ; noul pe care-l oferă ea contemplării este trăirea. Încercînd să cu-

* Traducere de Lucian Blaga (*n.t.*).

prindem trăirea pe care *Nathan* o exprimă, în toată amploarea ei, trebuie să trecem dincolo de definirea raportului dintre Lessing și iluminismul german, așa cum am făcut-o pînă acum.

Lessing, pe care am încercat să îl înțelegem urmărindu-l, a trăit mai adînc decît oricare, alt contemporan în sine însuși ceea ce era viu, creator de viață, omenesc și capabil să-i apropie pe oameni, ceea ce era aducător de fericire, în iluminismul german. Secolul al șaptesprezecelea i-a unit pe marii gînditori și cercetători în opera comună a fundamentării cunoașterii moderne a naturii. Din ea a izvorît noua conștiință a solidarității neamului omenesc și a progresului său. Din noile premise, secolul iluminismului a tras apoi consecințele. Spiritul uman și-a dat seama de superioritatea sa față de toate instanțele trecutului. El a sesizat, în propria gîndire, raportul său cu nevăzutul. Din acesta, a dedus raportul dintre oameni ; ei lucrează împreună, pe baza aceleiași legi interioare, la progresul atotcuprinzător al neamului omenesc. Prin aceasta, era dată o nouă ordine rațională, care îi unește pe oameni între ei. Acest ideal nou a creat, pretutindeni unde a pătruns, o legătură importantă între spiritele libere. Exista acum un teren pe care deosebirile exterioare, bazate pe împărțirile în stări sociale, erau anulate. S-a născut un tip caracterologic, a cărui esență consta în realizarea acestui ideal. Nicăieri ca în protestanta Germanie de Nord nu a pătruns acest iluminism atît de unitar, atît de armonic și atît de puternic în toate sferele societății. La Berlin, la Hamburg, în alte orașe mari, reprezentanții acestui iluminism se întîlneau în cadrul societăților de curînd întemeiate, la reuniunile masonice, la conferințe erudite, iar pînă la urmă, cea mai înaltă instituție germană, Academia de Științe din Berlin, a devenit sediul și instituția acestui iluminism. Funcționărimea, reprezentînd autoritatea de stat, s-a aliat aci pretutindeni cu învățații. Niciodată pînă acum, fericirea matură a unei prietenii bazate pe concordanța convingerilor, pe înțelegerea reciprocă și pe încredere n-a fost astfel resimțită ca de acești oameni, al căror caracter

s-a format în spiritul raţiunii şi al unei armonizări împinsă pînă la uniformitate. Niciodată nu s-a mai întîlnit un asemenea patos pedagogic, o asemenea tărie de caracter luminată. Aceasta este atmosfera în care s-a născut *Nathan*. Iar oamenii noi, care, asemenea unor francmasoni, s-au întîlnit pe baza aceleiaşi parole, căutarea şi găsirea de sine, fericirea trainică a apropierii dintre ei, care a luat astfel naştere, întemeiată pe una şi aceeaşi conştiinţă a purei umanităţi — aceasta a fost tema lui *Nathan*, în care frumuseţea, seninătatea, delicateţea relaţiilor de viaţă, aşa cum se formează la asemenea caractere, ajung la expresia lor cea mai desăvîrşită.

Pentru această supremă trăire a sa, Lessing a găsit o sursă în povestirile şi legendele făurite în jurul figurii lui Saladin. Ierusalimul este terenul dramei sale. Aici se întîlniseră cele trei religii universale. De aceea, aici se săvîrşise în fapt ridicarea liberă a unor naturi deosebite deasupra limitelor religiei lor. Realitatea istorică, legenda şi năzuinţa au acţionat împreună, pentru a face din marii principi care evoluau în acest mediu, Saladin şi Frederic II de Hohenstaufen, reprezentanţi ai iluminismului. Astfel, Lessing a mers pînă la originea vie, personală, şi de aceea profund dramatică, a iluminismului religios, transpunînd conţinutul de idei al timpului şi mediului său, cu o temeritate poetică pe deplin justificată, înapoi pînă în veacul al doisprezecelea. În opoziţia dintre aceste cugete libere şi fanaticul crez bisericesc, el a găsit posibilitatea creării unei mari tensiuni dramatice. Cu totul remarcabil este modul în care a pus-o pe aceasta în valoare. Ar fi putut foarte lesne să conducă întreg conflictul, bazîndu-l pe setea de dominaţie a patriarhului, pe fanatismul prostesc al bunei Daia, şi pe violenţa impetuoasă a templierului, pînă la o extremă încordare, pentru ca apoi să aducă rezolvarea fericită şi neaşteptată, prin Saladin. O asemenea întorsătură — de la marea primejdie la fericirea supremă — s-ar fi potrivit întru totul cu trăsăturile basmului oriental. Şi, într-adevăr, prima versiune a lui Lessing, din primă-

vara anului 1776, conţinea o mai puternică tensiune între elementele antagoniste ale piesei, o concentrare mai acută a acţiunii. Dar elaborarea s-a desfăşurat apoi într-o direcţie opusă. În mod voit, figura patriarhului şi intriga sa erau lăsate să treacă lin, ca o umbră inofensivă, deasupra lumii senine a personajelor dramei. Tema lui nu mai era acest conflict, ci un altul, şi anume acela al modului în care, în plină luptă pentru putere şi în mijlocul unor fanatice contradicţii religioase, cugetele libere se rup de credinţa strămoşească, se regăsesc pe ele însele, descoperă tot în ele însele aceeaşi umanitate, iar între ele se formează temelia solidarităţii lor spirituale — o solidaritate asemănătoare cu cea pe care Lessing o trăia în sinea sa şi o vedea în jurul său.

A-i înfăţişa pe aceşti oameni liberi, iată deci celălalt moment pe care şi-a întemeiat Lessing acţiunea dramei sale. El vrea mai mult decît să-i înveţe pe alţii. Publicul vine la teatru cu năzuinţa tainică de a-şi contempla propria viaţă, pe oamenii din jur, destinele lor — ca pe ceva străin şi totuşi propriu. În cele trei piese ale anilor de maturitate, Lessing a creat o serie de caractere care trăiesc şi astăzi în memoria poporului nostru. Printre ele, acelea din Nathan se ridică la înălţimea unei religii, în care omul se înţelege pe sine în raportul său cu nevăzutul şi în relaţia sa cea mai pură cu semenul său. Realismul artei iluminismului dă aci celor mai desăvîrşite tipuri de caracter ale acestei vremi contururi precise şi o structură interioară uşor sesizabilă. Încă o dată, în *Nathan*, poetul îl face să apară pe vechiul adversar în faţa publicului. Şi cum în polemica sa teologică împotriva lui Goeze, acesta este construit ca o figură dramatică, nu mai este nevoie decît de *un singur* pas, pentru ca el să fie adus chiar pe scenă, învăluit sub străvezia identitate a patriarhului. Acesta nu este altul decît Goeze, care ironizase atît de mult logica teatrală a lui Lessing şi care acum, ca patriarh al secolului al doisprezecelea, îl poftеşte pe templier să-şi desfăşoare în teatru „întîmplarea povestită". Era acel Goeze care, vrînd să îngrădească raţiunea la domeniul căruia îi aparţine conform

normelor clericale, a ridicat împotriva ei, în mod gălăgios — dar și mai eficient pe căi ascunse și tăcute — toate autoritățile posibile. Chiar și privit din afară, patriarhul amintește de pastorul principal. În fața lui, se află cugetele libere. O gradație nuanțată a caracterelor ne duce treptat de la monahul devenit liber prin interioritatea desprinsă de lume a credinței sale și pînă la conștiința suverană a lui Nathan, care se întemeiază pe forța gîndirii științifice. Toate aceste figuri sînt însă modelate din perspectiva ideii fundamentale care domină drama. Ele întruchipează evoluția spiritului spre acea libertate religioasă care depășește toate religiile particulare. Nathan, Saladin, templierul, Reha nu sînt nicăieri, și în nici un punct al modului lor de a gîndi și a acționa, reprezentanți ai credinței în care au fost educați. Valoarea personalității lor nu are nimic de-a face cu valoarea religiei, istoric constituite, căreia ei îi aparțin în mod exterior. Configurația morală a caracterului lor este, în aceeași măsură, condiționată de rasă, climă și stil de viață, ca și de această religie istoric constituită. Și dacă caracterele respective se află pe trepte diferite de maturitate a iluminismului clarvăzător, formele caracterologice înseși pe care ele se sprijină au fiecare valoarea lor proprie, nici una nefiind superioară celeilalte : individualitatea însăși nu are termen de comparație. Simțul realității cu care Lessing a construit acești oameni face ca la fiecare să apară, indisolubil legate, forța lor, alături de limitele lor.

Natura regească a lui Saladin se manifestă prin setea sa de putere, bazată pe rațiunea de stat. El trimite, cu nepăsare, la execuție, pe cavalerii templieri făcuți prizonieri și disprețuiește rasa evreiască, umilă și lipsită de spirit războinic. El plătește tribut mentalității de stăpîn oriental atunci cînd își stoarce nemilos supușii, pentru a-i îmbogăți pe cerșetori. Dar de-a lungul domniei sale autoritare, el a învățat de mult să recunoască și să prețuiască, dincolo de toate veșmintele credințelor religioase, pe unul și același om ; Nathan nu face decît

să deslușească în propria gîndire adevăruri de care spiritul său simplu, puternic și eroic era de mult convins.

Înțeleptul Nathan nu numai că dă piesei numele său, ci reprezintă și forța de clarificare, educare și unire a oamenilor, țelul acțiunii dramatice putînd fi astfel realizat prin el. Aceasta reieșea și din locul pe care îl ocupă în piesă parabola celor trei inele. Este posibil ca aci să-și fi găsit expresia și o tendință a lui Lessing determinată de situația de atunci a evreilor. Dar principalul constă în faptul că în Nathan înclinația religioasă a poporului său apare puternică — de două ori mai puternică datorită presiunii exterioare și îngrădirii lui la o existență strict izolată — și astfel el este cel mai indicat pentru a ilustra acea devoțiune totală, capabilă să ducă la dragostea universală de oameni ; totodată, el pune în evidență procesul inevitabil de abstractizare al gîndirii care, analizînd cele trăite ajunge la suveranitatea rațiunii. Dar și Nathan plătește pentru excesul conștiinței, care nu vrea să lase nici în el și nici în alții nimic nelămurit, pentru gîndirea care investighează neobosită totul ; rezultatul este uniformitatea caracterului său, care nu mai păstrează nimic din vigoarea naivității pasiunii — zămislitoarea oricărei măreții. Înțelepciunea sa este în afara lumii marilor influențe cu caracter general-uman. Este înțelepciunea lui Spinoza.

Templierul, această splendidă figură de tînăr, de mare efect dramatic, se află și el dincolo de orice religie pozitivă. El nu a realizat însă aceasta în cadrul unui proces de gîndire religios-intelectual, asemenea lui Nathan, și nici datorită unei priviri de ansamblu asupra lumii, ca Saladin. Simțul adevărului, propriu lui, un simț al mîndriei lipsite de scrupule, privind amalgamul credințelor, raselor, l-a făcut să disprețuiască orice pretenție a credincioșilor de a se considera, fiecare, purtătorii exclusivi ai adevăratei religii, să desconsidere mulțimea și să recunoască totuși pe deplin valoarea umană, oriunde o întîlnea. Dar forța sa de a trăi din plin, iubind și urînd cu o trufașă siguranță lumea — și în aceasta constă mărginirea sa — nu a învățat încă să se subordoneze

raţiunii. Şi templierul trăieşte, sub ochii noştri, transformarea, care îl poartă şi pe el, prin durere şi resemnare, către maturizare. Din acelaşi neam al Staufilor, din aceeaşi familie mahomedană nobilă, sora sa, Reha, acţionează şi ea sub imperiul pornirilor pătimaşe ale impetuoasei sale vieţi sufleteşti ; ea a avut însă norocul să se ridice, fără luptă interioară, la libertatea cugetului, datorită învăţăturii pe care i-o dă înţeleptul.

Şi care este oare acţiunea în cadrul căreia aceste spirite libere sînt raportate unul la celălalt ? Ea se bazează pe momentul amintit, care dă dramei lui Lessing amprenta cea mai specifică. Acest moment înalţă sufletul prin intermediul unor mari adevăruri ; el înnobilează prin contemplarea unor caractere libere care făptuiesc binele fără justificările credinţei religioase pozitive ; ultima şi suprema sa înrîurire constă însă în emoţia căreia îi dă naştere corelaţia dintre această comuniune omenească şi o altă comuniune ; căci ceea ce îi uneşte pe aceşti oameni nu este pasiunea. E adevărat că la început ea se face resimţită în raporturile dintre templier şi Reha, ea pregăteşte punctul culminant al piesei, dar pînă la urmă îşi găseşte rezolvarea în simţămîntul puternic, liniştit, al apartenenţei frăţeşti la umanitate. Aci domneşte sentimentul universalităţii, care izvorăşte din cele mai elevate raporturi cu lumea nevăzută, din solidaritatea celor care trăiesc cu toţii pe acest tărîm. Nişte fire discrete, fine, fac o vie şi neîntreruptă legătură între aceste personaje ; e o continuă descoperire a înrudirii unor naturi omeneşti, a unor prietenii care se înnoadă, a unei fericiri curate ce se naşte de aici. Comunitatea formată astfel este de natură interioară, independentă de naţiune, de credinţă, de starea socială, de înrîurirea fiecăruia în lume. Ţelurile pe care le urmărim în viaţă ne leagă pe unii de alţii, într-un angrenaj de acţiuni şi destine, care constituie lumea noastră exterioară. În cadrul ei, biruim sau sîntem înfrînţi, suferim sau triumfăm. Ei îi aparţin iniţial şi personajele piesei : ele trăiesc în lumea activităţilor publice, poartă războaie, fac comerţ, îndeplinesc îndatoriri cucernice. Dar dincolo de acest angrenaj ex-

terior al vieţii, ei suferă şi se bucură trăind, în mod cu totul independent de acest destin exterior. Această independenţă îi aduce, în ultimă instanţă, într-o lume pur interioară, încătuşaţi sau liberi, fericiţi sau nenorociţi. Fie că omul părăseşte lumea, aşa cum se întîmplă cu monahul sau cu Al Hafi, fie că îi este hărăzită o viaţă limitată, ca lui Nathan, sau dimpotrivă, o existenţă strălucită, ca lui Saladin — ceea ce le e comun, după Lessing, este darul de a atinge culmile înalte ale deplinei umanităţi. Şi acest lucru îi leagă între ei. Astfel, poemul dramatic istoriseşte, în concordanţă cu trăsătura cea mai proprie şi cea mai nobilă a iluminismului german, cum din umanitatea liberă ia naştere o comunitate, o conştiinţă, care înseamnă înaintarea în comun spre o societate mai bună, o deplină încredere, linişte sufletească, o mare seninătate şi bucurie de a trăi.

Prin aceasta, poemul lui Lessing exprimă una dintre caracteristicile supreme ale vieţii, o trăsătură pe care, pînă la el, drama nu a exprimat-o niciodată. Sentimentul înţelegerii depline, cu cel ce gîndeşte şi simte la fel ca noi, ne însoţeşte viaţa ca o armonie invizibilă, pe care nici absenţa şi nici moartea nu o pot înlătura. Sunete diverse, înalte sau joase, puternice sau slabe, se împletesc în această armonie, care răsună mereu în jurul nostru.

După cum religia raţională, prin care sînt fundamentate, după Lessing, aceste relaţii, se bazează pe gîndire, tot astfel se apropie prin gîndire şi personajele sale — întrebînd, răspunzînd, căutînd să ajungă fiecare, prin dialectică, la înţelegerea, din care apoi rezultă concordia şi împrietenirea, ca simţăminte necesare. Aceste procese sînt reunite într-o acţiune, care exprimă, în modul cel mai profund, printr-un simbol exterior, comunitatea spiritelor libere la care s-a ajuns. Nu prin afect, care sare peste prăpastia obîrşiei, a sîngelui şi chiar a credinţei religioase, se realizează o punte între iudaism şi creştinism ; o înrudire de sînge există mai curînd între naţiuni, între marile religii răspîndite în

lumea întreagă. Străine, ba chiar înfruntîndu-se ca niște dușmani, ele descoperă că, de fapt, alcătuiesc *o singură* familie. Acesta este marele secret, pe care finalul îl exprimă simbolic. Ideile religioase au crescut dintr-*un singur* trunchi, au răsărit dintr-*o singură* unitate a credinței originare ; ele alcătuiesc *o singură* dezvoltare a rațiunii religioase.

Din drama de idei a lui Lessing duc linii de înrîurire spre *Don Carlos* de Schiller, spre scrierea religioasă a lui Kant *, spre *Scrisorile despre umanitate (Humanitätsbriefe)* ale lui Herder, spre planul *Tainelor*, așa cum a fost făurit de Goethe, ba chiar și spre cele dintîi scrieri teologice ale lui Hegel. La o expresie covîrșitoare a ajuns însă conținutul acestui poem în a noua simfonie a lui Beethoven. Și ea ne poartă mai întîi, printr-o pasiune particulară și prin durerile ei, spre a ajunge apoi la o stare de spirit universală ; în ea coexistă și se îmbină — întru totul în spiritul iluminismului lui Lessing — armonia lumii, bunătatea divinității, atotcuprinzătoarea dragoste de oameni și o seninătate transfigurată, care străbate întreaga viață. Beethoven a înălțat astfel în eternitate conținutul acestei poezii, eliberat de tot ceea ce este în el finit și trecător.

Noua dramă de idei cere și o formă proprie. Acțiunea concentrată a *Emiliei Galotti*, în care fiecare frază pare să grăbească precipitarea spre catastrofă, a trebuit să cedeze locul reprezentării libere a unei lumi de idei și idealuri. Fiecare scenă dobîndește astfel conținutul ei independent. Spectatorul poate să se consacre în voie, într-o atmosferă calmă, înțelegerii acestuia. Dialogul înaintează într-o alternare domoală, pe drumuri întortocheate, asemenea unui drumeț plimbîndu-se fără vreun scop anumit, dar pe care o mișcare dramatică interioară, cerută de corelația logică, îl poartă spre țelul final.

Și ce fundal mai potrivit pentru aceste scene decît casa de comerț, cu încăperi mari, a lui Nathan, și-n fața

---

* E vorba de *Religia în limitele simplei rațiuni (Religion innerhalb der blossen Vernunft)* (*n.t.*).

ei piaţa cu palmieri, străjuind mormîntul Mîntuitorului, galeriile boltite ale mănăstirii, prin care păşeşte solemn patriarhul, în mare pompă, cu cortegiul său pontifical, în sfîrşit, palatul sultanului, cu arhitectonica sa extravagantă! Aceste elemente de decor deosebesc şi caracterizează oarecum personajele principale, ca şi veşmintele. Splendoarea lor exotică izbeşte ochiul, voioşia sudică a decorurilor şi peisajului face ca sufletul să plutească uşor şi liber. În acelaşi timp, unitatea acestui oraş conferă scenelor o coeziune spaţială. Unitatea de timp este şi ea strict respectată. Acţiunea e circumscrisă în cuprinsul *unei singure* zile. În decursul ei, se produce întreaga metamorfoză lăuntrică a Rehei, a templierului, a lui Saladin, şi ia naştere prietenia dintre personajele principale. Un fel de artă a retrospectivei ne îngăduie să privim înapoi, spre istoria personajelor, şi spre premisele celor întîmplate în cuprinsul acelei zile. Astfel, această dramă germană continuă descrierea stărilor sufleteşti, aşa cum îi este proprie lui Racine, pe scenă desfăşurîndu-se întreaga ţesătură a frămîntărilor lăuntrice; în acelaşi timp însă, schimbarea locului, lipsa confidenţilor şi a naraţiunilor intercalate, specifice tragediei franceze, permite să se ajungă la o reprezentare deplină a logicii interioare. Pe acest drum a păşit mai departe drama psihologică (Seelendrama) a lui Goethe.

Atît de însemnatele merite ale formei lui *Nathan* sînt însă desigur legate şi de o vădită deficienţă. Înlănţuirea proceselor interioare într-o unitate dramatică de tip nou n-a reuşit decît într-o măsură foarte mică. În Ţara Sfîntă se întîlnesc fiul sultanului şi o tînără nobilă de religie creştină. Cuprins de o exaltată pasiune, prinţul îşi abandonează patria şi religia. Tinerii se căsătoresc. Fiica lor este încredinţată lui Nathan. Fiul, născut în Germania, se întoarce, în calitate de cavaler templier, în Ţara Sfîntă, îşi întîlneşte sora, o salvează, dar rătăcirea, care a prilejuit altădată pasiunea tatălui, îl cuprinde acum pe înfocatul fiu. Piesa începe în momentul obscur în care toate aceste împrejurări anterioare sînt

încă necunoscute. Desfășurarea acțiunii înfățișează analitic evoluția pasiunii templierului, pînă la limpezirea lui interioară și pînă la descoperirea rudeniei lui cu Reha și a amîndurora cu Saladin — astfel că din noapte se ajunge la lumină, la o deplină clarificare. Un conținut nelimitat de idei este aci, ca și în *Faust*, legat de o desfășurare strict mărginită, simbolul înrudirii cugetelor libere ale tuturor națiunilor este exprimat cu ajutorul reprezentării realității însăși. Un astfel de raport întîmpină întotdeauna dificultăți. Spectatorul participă din adîncul inimii la puternica realitate a iubirii templierului ; de aceea, simpla simbolizare finală a sublimei și cucernicei legături frățești nu-i poate provoca decît un sentiment de răceală. El își dă seama de enigma care planează asupra relației dintre personaje ; deoarece nu bănuiește însă că misterul se referă la iubirea dintre cei doi tineri, acest lucru nu-i stîrnește un interes deosebit. Iar legătura dintre această acțiune principală și scena inelelor este prea puțin consistentă. Locul central pe care Nathan îl ocupă, de fapt, în piesă nu se împacă nicidecum cu ideea de bază, care este aceea că toate cugetele libere prezintă o aceeași valoare. Tocmai în simbolica scenă finală, acolo unde ideea fundamentală trebuie să-și atingă suprema expresie, publicul rămîne dezamăgit. Lapidară și febrilă, aproape grăbită, acțiunea se precipită spre deznodămîntul ei. Această carență ar putea fi ilustrată concludent prin referirea la grandiosul final din *Fidelio*, în care cele mai nobile sentimente universale sînt strîns corelate particularităților nemijlocit individuale. În această privință și în multe altele, *Nathan* este un exemplu grăitor al faptului că marile opere de idei sînt nevoite să-și jertfească desăvîrșirea realizării dramatice însăși pe altarul conținutului intelectual nelimitat și al semnificației universale. Neconcordanțe similare între conținutul de idei și simbolul său răzbat și din *Faust* de Goethe.

Forma dramei de idei dobîndește în *Nathan* un caracter specific, provenit atît din spiritul epocii iluminismului, cît și din cel al poetului ei. Dinspre această dramă simțim parcă venind spre noi o adiere, ca și cum ne-am afla pe un pisc înalt al Alpilor ; ea ne atrage spre singurătate, departe de zgomotul zilei, departe de orizont, iar un aer răcoros ne învăluie. Realismul epocii iluministe, așa cum îl aflăm în romane, în tablourile și în gravurile lui Chodowiecki, orientat spre descrierea intimă a vieții particulare, a găsit aici o temă grandioasă. Lucrurile cele mai de preț nu apar în retorica discursurilor, iar oamenii superiori nu lasă în urmă trena unor mantii tragice. Stilul lui Lessing face ca emoția din sufletul lor să iasă cu toată simplitatea la suprafață. O dialectică neliniștită, întrebări scurte și răspunsuri agere, întorsături ingenioase de fraze și idei, jocul imaginilor, străbat întreaga piesă și chiar dragostea universală a lui Spinoza și Leibniz pentru Dumnezeu și pentru om se exprimă în ea prin limbajul reflecției. Tema exotică și totodată sublimă impune versul ; dar cum mai oscilează acesta între poezie și proză ! Acești iambi nu sînt pentru a fi declamați, ci pentru a fi pur și simplu rostiți. Actorul nu poate exprima fiecare vers ca pe un întreg reprezentînd o unitate metrică. Cezura, care structurează fiecare vers în parte, își pierde aci orice însemnătate. În înlănțuirea vorbirii intervin mari perioade ritmice, ale căror verigi nu sînt delimitate de versuri, ci trag înapoi sfîrșitul versului anterior sau se insinuează în începutul celui următor. Se formează sisteme ritmice de mare amploare. Ele exprimă din plin, prin limbaj, starea de agitație tumultuoasă. Ele cer artiști moderni, cu o vorbire rapidă. În cursul dialogului, diferitele personaje își încep și își încheie discursul la mijlocul versului. Astfel, iambul cu cinci picioare — acolo unde sfîrșitul coborîtor nu reunește două silabe neaccentuate — trece într-o suită liberă de iambi, iar versul însoțește ritmul doar ca o ușoară mișcare a valurilor. În evoluția mai departe a dramei noastre spre o formă ideală, de la *Don Carlos* și pînă la *Ifigenia* și *Wallenstein*, muzicalitatea versului

s-a dezvoltat considerabil : iambul a rămas însă și mai departe caracteristic versului nostru dramatic. Lessing nu a fost primul în Germania care a recurs la el, dar piesa lui a instaurat domnia acestuia în dramă și astfel *Nathan* a făcut epocă și în ce privește forma exterioară a acesteia.

3

Ceea ce este poetic exprimat în *Nathan*, Lessing și-a propus să exprime și într-o formă abstractă. Pentru limitele viziunii istorice a lui Lessing, este caracteristic și faptul că fiind mai puțin familiarizat cu problematica și rezultatele celorlalte științe, expunerea pozitivă a fost influențată de punctul de vedere al controversei cu teologia. Poate că nimeni în Germania, nici măcar Goethe, nu a avut acea privire vulturească, proprie lui Lessing, capabilă să pătrundă lumea și omul dincolo de aparențe. Dar studiul său istoric și analiza făcută de el noțiunilor etice n-au depășit nici ele anumite limite. Tocmai de aceea, idealul de viață al lui Kant, deși mai unilateral și întemeindu-se într-o mult mai mică măsură pe reprezentarea unei naturi umane deplin maturizate, a avut totuși, în filozofie, o mai mare înrîurire. Kant era stăpîn pe noțiuni. Generația noastră reușește să ducă studiile etice mai departe de Kant deoarece noi am ajuns să fim stăpîni și pe istorie.

Dacă în cele ce urmează, expunerea mai pare să șovăie ici și colo, aceasta se explică prin aceea că Lessing nu a găsit pretutindeni limbajul cel mai potrivit pentru exprimarea adevărurilor științifice : limbajul noțiunilor. *Nathan* este animat de idealul umanității. Iată în ce fel concep eu, pornind de la Lessing, sensul fundamental al acestui cuvînt. Esența omului este — pornind de la o serie de formulări, începînd cu cele din studiul său despre cei din Herrnhut și pînă la *Nathan* — *acțiunea*. Menirea omului nu este speculația teoretică, nici contemplația artistică, ci practica.

Pentru progresul omului în acțiune, pîrghia principală este *dezvoltarea intelectuală*. Lessing merge atît de departe, încît justifică societatea burgheză, în pofida racilelor pe care ea le implică, întemeindu-se pe faptul că numai în cadrul ei poate fi cultivată rațiunea, asigurîndu-se prin aceasta un progres intelectual continuu. El ajunge, în continuare, atît de departe, încît consideră că rațiunea atingînd deplina ei clarificare, reprezintă temeiul din care izvorăște elementul determinant al acțiunilor morale, în forma lor desăvîrșită. Aceasta înseamnă că, deși privește progresul intelectual drept pîrghia oricărui progres, Lessing îl subordonează totuși celui moral. Această distincție, de natură să atribuie gîndirii științifice însușirea de a fi singura forță a cărei dezvoltare continuă și regulată poate determina un progres continuu — asigurînd totodată acțiunii demnitatea și rangul important ce i se cuvine —, cuprinde germenul oricărei înțelegeri profunde a istoriei.

Să ne întrebăm mai departe : pe ce cale pregătește, după Lessing, dezvoltarea intelectuală, cea mai înaltă formă a acțiunii ? Criteriul teologic al studiilor lui Lessing nu are în nici o altă privință un efect mai negativ ca în problema elementelor de bază ale progresului intelectual, care condiționează progresul moral. Un lucru însă iese în mod semnificativ în evidență : rolul important care revine, după Lessing, scepticismului în acest proces progresiv. Religiile pozitive nu enunță numai idei religioase, ci le și întemeiază pe istorie. O astfel de fundamentare nu este însă aptă să producă nici o evidență. Căci ce înseamnă oare să crezi într-un fapt istoric ? Înseamnă să îl accepți ca valabil și să îngădui ca alte adevăruri istorice să fie clădite pornind de la el ; nimic altceva, nimic mai mult. Aceasta înseamnă că, în anumite împrejurări, o minciună se poate strecura din aceleași considerente, dîndu-se drept fapt istoric. Cu siguranță că, printre nenumăratele fapte istorice de care nici rațiunea, nici istoria nu ne dau motive să ne îndoim, există și lucruri care nu s-au întîmplat. „Istorie, istorie, ce ești tu oare ?“ [44] exclamă Lessing. Din această natură

a cunoașterii noastre istorice, rezultă că nu există, de fapt, nici o dovadă istorică în favoarea creștinismului sau a unei alte religii. Aceasta este o concluzie metodică extrem de importantă, pregătită încă de Hume. În consecință, orice religie trebuie să se bizuie pe mărturia experienței lăuntrice în privința acelor aspecte ce depășesc adevărul rațional. Numai că această experiență este absolut subiectivă. Deoarece caracterul experienței religioase poate fi astfel greșit interpretat, ia naștere o a doua clasă de false motivări, cele ce se dovedesc exaltate și fanatice. „A-ți închipui că tu cunoști singurul drum adevărat și general-valabil spre Dumnezeu" — în aceasta constă depășirea unei experiențe personale îndreptățite, care are certitudinea fericită de a-și fi găsit *propriul* drum către el. În felul acesta, scepticismul științific pregătește independența morală a oamenilor, care este esențială pentru cea mai înaltă formă a acțiunii.

Dar care este — aceasta constituie ultima noastră întrebare — *forma cea mai înaltă a acțiunilor* omenești? Valoarea sau nonvaloarea unei acțiuni este determinată de mobilurile ei. Mobilul unei acțiuni pe deplin bune este binele însuși. „Da, ea va veni, va veni în mod sigur, vremea realizării depline, cînd omul, cu cît va fi mai convins în cugetul său de acest viitor tot mai bun, nu va mai avea nevoie să împrumute de la acest viitor mobiluri pentru acțiunile sale; vremea cînd va face binele fiindcă acesta este bine și nu pentru că de el depinde o răsplată arbitrară, care odinioară ar fi avut doar menirea să-i orienteze și să-i consolideze privirea nestatornică, fiindcă va fi tot mai conștient de superioritatea recompensei interioare." [45] Da, va veni în mod sigur „vremea unei Evanghelii noi, eterne".

Abia acest gînd este cel care-l duce la o ruptură totală cu iluminismul religios; abia el exprimă esența noului simțămînt al vieții care și-a făcut apariția odată cu Lessing în Germania. În confruntare cu o concepție de viață orientată spre lumea de dincolo, care face din momentul actual un simplu mijloc pentru a se ajunge la acel viitor, care smulge din el simțămintele noastre ac-

tuale, proiectîndu-le într-un viitor incert, Lessing apare convins de valoarea autonomă pentru existenţa noastră a fiecărei zile, care nu se va mai întoarce niciodată aşa cum a fost. Este cu neputinţă să condamni mai necruţător îngrijorarea şi teama inspirate de credinţa în viaţa viitoare decît o face Lessing — acelaşi Lessing care este ferm convins de valoarea sufletului, ca şi de nemurirea sa, de o supravieţuire într-o formă sau alta. „Oamenii au cam început să-şi dea seama că doctrina vieţii viitoare le este de prea puţin folos ; raţiunea a lucrat, în mod fericit, cu destul zel, împotriva dorinţei nesăbuite a oamenilor de a-şi afla destinul care-i aşteaptă în această viaţă. Cînd va izbuti ea oare să facă tot atît de ridicolă, tot atît de dubioasă, dorinţa nestăpînită de a afla detaliile destinului nostru din viaţa viitoare ? Tot preocupîndu-se şi îngrijorîndu-se în legătură cu viaţa viitoare, neghiobii şi-o irosesc pe cea prezentă. De ce nu putem aştepta o viaţă viitoare cu acelaşi calm cu care aşteptăm şi ziua de mîine ? Chiar dacă ar exista cu adevărat o religie care ne informează cu toată certitudinea despre acea viaţă — ar fi mai bine dacă n-am da acelei religii nici o ascultare."

Deci binele să-l facem de dragul binelui, adevărul să-l căutăm chiar de dragul cercetării ; desfăşurîndu-ne forţele cu energie, să nu avem niciodată în vedere un scop abstract, ci să ne preocupăm de dezvoltarea vie, interioară a omului însuşi. Cel pătruns de aceste convingeri apare în istoria intelectuală a Germaniei ca primul om ajuns la deplina maturitate. Goethe, Hegel, Schleiermacher au dus mai departe acest mod de a gîndi. Îi aparţine lui Lessing meritul de a fi cucerit cel dintîi emanciparea spiritului, lăsîndu-şi în schimb propria sa viaţă pradă neliniştii, luptei, lipsurilor băneşti, singurătăţii totale. Caracterul său, ca şi idealul său de viaţă, poartă urmele de neşters ale acestei lupte. Independenţa lui are ceva care parcă sfidează lumea întreagă. Citeodată el mai încearcă totuşi, asemenea lui Rousseau, să zdruncine condiţiile sociale, scuturînd parcă nişte druguri de fier. „Pe malurile Gangelui, numai acolo există oameni." „Nu-

mai adevăratul cerșetor este adevăratul rege.“ „Ordinea poate deci totuși să existe, chiar și fără o stăpînire? Oare oamenii vor ajunge vreodată la aceasta?“ „Cu greu.“ „Păcat.“ „Așa e.“ Această semeață bărbăție este farmecul suprem al stilului lui Lessing, concretizat în eroii dramelor sale, în felul lui de a ședea ferm pe pămînt și de a privi în jurul său.

Numai spiritele cu adevărat virile îl vor înțelege pe deplin pe Lessing.

Ce diferite sînt vremurile! Ce contrast între acest ideal de viață al lui Lessing și crezul epocii Reformei. Dacă analizăm convingerea fundamentală a acelei mari epoci a lui Luther, Zwingli, Melanchton — doctrina mîntuirii numai prin credință —, condiția acesteia se vădește a fi simțămîntul omniprezent al neputinței de a face fapte bune, caracterul total transcendental al Creatorului lumii, al supremului ei judecător, dreptul absolut al acestuia de a impune cerințele propriei lui făpturi, rezultînd din sacralitatea sa, în ciuda neputinței pe care o implică. Toată această concepție de viață, care alcătuiește premisa doctrinei protestante despre mîntuirea prin credință, aparține trecutului și, odată cu aceasta, mîntuirea prin credință nu mai are nici un înțeles pentru noi. Pe de altă parte, nici luptele religioase ale acelor zile, care se referă la mijloacele și căile de a se ajunge la împăcarea cu Dumnezeu nu mai pot avea pentru noi decît un interes istoric. Încă din vremea Reformei, pe baza multilateralei culturi europene, au luat naștere curentele care au învins aceste dogme protestante. Cu timpul, fenomenele religioase petrecute, mai ales în cadrul sectelor, au dus, pe baza unei dialectici interioare consecvente, la dezagregarea pe din lăuntru a diferitelor dogme; în același timp, din afară, se exercita influența noii culturi europene, pornită de la știința veacului al șaptesprezecelea, năruind înseși premisele care duseseră la constituirea acestor dogme. Așa a luat naștere iluminismul religios. Liber cugetătorii englezi, scepticii francezi și iluminiștii germani prezintă fizionomii foarte diferite. Există însă un punct comun care întrunește unanimi-

tatea : este vorba de autonomizarea procesului moral-religios din lăuntrul individului, ajuns acum la o biruință deplină.

Forma germană a acestei noi stări de spirit ne apare în forma ei cea mai profundă la Lessing, precum și la tînărul Kant, ca și în primii ani ai maturității acestuia din urmă — în măsura în care reușim să îl reconstituim. Și unul și altul sînt de acord cu Frederic cel Mare în ce privește o serie de teze : omul este făcut pentru acțiune ; drumul său duce de la un crepuscul la altul, iar în timpul zilei, care se află între ele, calea ne este luminată doar de conștiința morală. În acest context s-a confruntat Lessing cu teologia protestantă, ajungînd la concluzii care mai sînt și astăzi valabile pentru noi. Elementul durabil din Reformă este ideea eliberării din robia ierarhică și fundamentarea convingerii religioase pe experiența interioară. Trecătoare este, în schimb, noua robie față de litera Scripturii. Împotriva acesteia, Lessing și epoca lui au introdus în preocupările științifice vechea învățătură sectantă despre lumina interioară.

4

Astfel s-a dezvoltat, din sentimentul vieții, așa cum îl concepe Lessing, un ideal care a devenit determinant pentru caracterul tuturor motivelor acțiunii totale. El a ajuns însă, în același timp, la o înțelegere a însăși *naturii motivației*. Independența omului emancipat a constituit idealul de viață al lui Lessing. Concepția sa despre natura voinței menită să înfăptuiască acest ideal preconiza cea mai riguroasă necesitate în înlănțuirea acțiunii. Nu era vorba de nici o contradicție. Doar ambiguitatea cuvîntului libertate ar putea să o genereze.

Determinismul lui Lessing, adică doctrina sa, conform căreia procesele din lăuntrul omului se desfășoară tot atît de inevitabil pe baza principiului cauzalității ca și mersul stelelor sau căderea unui corp aruncat, conchide deci că nu există nicăieri loc pentru un liber ar-

bitru ce ar putea să acționeze, pe baza acelorași motive, în mod diferit. Determinismul lui Lessing nu rezultă dintr-o concepție generală despre lume, ci din studiul liber, genial, al lumii morale, studiu în care s-au întîlnit, în cazul său, gînditorul și poetul. Acest lucru l-am demonstrat prin faptul că el este proclamat categoric încă în dramele sale și în teoria sa despre teatru — în aceasta din urmă prin cuvinte pe deplin clare, fără nici un echivoc.

Întreaga *Dramaturgie hamburgheză* este pătrunsă de ideea că legea cauzalității ar acționa și în interiorul omului, fără nici un fel de excepție. „Geniul nu poate fi preocupat decît de evenimente care își au motivarea unele într-altele, numai de înlănțuiri de cauze și efecte. A deduce pe acestea din celelalte, a cumpăni pe unele în raport cu altele, a înlătura pretutindeni aproximația, a lăsa ca tot ce se întîmplă să se întîmple în așa fel încît să nu se poată întîmpla altfel, aceasta, da, aceasta este problema lui.“ [46] „Elementul educativ nu se află în faptele nude, ci rezidă în înțelegerea că anumite caractere ajung să producă, în anumite împrejurări, asemenea fapte și că ele trebuie să le producă.“ Numai pornind de la această premisă poate fi atins țelul tragediei, prin care ea este mai filozofică decît istoria însăși : „La teatru, nu trebuie să învățăm ce a făcut cutare sau cutare om, ci ceea ce orice om cu un anumit caracter va face în anumite împrejurări date și bine determinate“ [47]. În mintea geniului își găsește oglindirea lumea morală, ca o înlănțuire necesară și unitară de cauze și efecte ; această corelație este aceea care face ca tragedia să fie plastic intuită. Este oare necesar să apărăm un om cu un astfel de simț al adevărului ca al lui Lessing împotriva presupunerii că geniul dramatic schițează o imagine falsă a lumii morale ? El ar fi fost cel dintîi care ar fi cerut, în acest caz, închiderea tuturor teatrelor.

La Wolfenbüttel, Lessing a izbutit să-i găsească și determinismului său cristalizarea teoretică. În observațiile sale privitoare la studiile filozofice ale lui Jerusalem, el dezbate această problemă de o însemnătate care nici

n-ar putea fi supraevaluată. Aci Lessing se exprimă laconic şi în parte enigmatic. Este vorba însă de a pune aceste observaţii, în cea mai mare măsură, în valoare, şi aceasta se poate realiza numai confruntîndu-le cu studiul lui Jerusalem despre libertate. În acest scop, trebuie mai întîi să împrospătăm memoria cititorului în legătură cu ele.

„Studiul — apreciază Lessing — arată cît de bine a înţeles autorul ce este un sistem şi anume cel determinist, care, din pricina consecinţelor sale primejdioase, este atît de discreditat şi care desigur ar putea să fie cu mult mai larg acceptat, dacă oamenilor le-ar fi uşor să se obişnuiască a privi aceste deducţii în lumina în care au apărut aci. Dacă virtutea şi viciul sînt astfel explicate, dacă răsplata şi pedeapsa sînt îngrădite în raport cu acestea — ce pierdem oare cînd ni se refuză libertatea? Ceva — dacă este într-adevăr ceva — de care nu avem nevoie, un lucru care nu ne este folositor nici pentru activitatea noastră de aci şi nici pentru fericirea noastră de dincolo. Ceva care atunci cînd ne aparţine, ar trebui să ne producă mult mai multă nelinişte şi îngrijorare decît ne-ar putea produce vreodată simţămîntul contrar. Cu cît îmi sînt mai binevenite constrîngerea şi necesitatea, determinante pentru reprezentarea pe care cel mai bun şi-o face, decît putinţa stearpă ca, în aceleaşi împrejurări, să pot acţiona cînd aşa cînd altfel! Mulţumesc Creatorului că *trebuie* să fac ceea ce este *cel mai bine*. Ce s-ar întîmpla oare, dacă aş rămîne pradă unei forţe oarbe, care nu se călăuzeşte după nici un fel de legi şi care mă supune întîmplării, tocmai pentru că întîmplarea îşi face în mine însumi jocul? Deci, iată că, sub aspect moral, acest sistem este pus la adăpost. Dar oare speculaţia teoretică nu îi poate aduce cu totul alte obiecţii? Şi anume, astfel de obiecţii care ar putea fi înlăturate numai printr-un al doilea sistem, tot atît de straniu pentru un ochi obişnuit? Aceste considerente au prelungit adesea discuţiile noastre şi argumentele nu pot fi redate aci pe scurt."

Studiul lui Jerusalem era o apărare a determinismului. Lessing subliniază, ca un merit al lucrării, faptul de a fi respins concluziile rezultînd din contestarea libertății, fapt care a dus și la veștejirea lor. Acest merit trebuie, după el, privit din două puncte de vedere : o explicare a virtuții și viciului și o îngrădire a răsplății și pedepsei. Este vorba deci de primele două dintre concluziile greșite care rezultă din contestarea libertății voinței, pe care Jerusalem începuse să le repudieze. O asemenea contestare, așa se afirmă, face să se șteargă diferența dintre virtute și viciu ; prin ea ar dispărea orice legătură între starea noastră actuală și cea de după moarte. Din faptul că Jerusalem prezintă virtutea ca fiind stăpînirea pasiunilor (adică a închipuirilor întunecate) prin rațiune, înțelegem în ce măsură virtutea constituie un factor al perfecțiunii, indiferent care ar fi situația libertății ; virtutea reprezintă așadar afirmarea puterii de închipuire. Jerusalem îngrădește apoi recompensele și pedeapsa în raport cu diferitele trepte de desăvîrșire a sufletului, în decursul evoluției acestuia ; în felul acesta, se clarifică, abia acum, pe deplin legătura dintre aceste stări viitoare și actualele stări morale. Cu alte cuvinte, Jerusalem a respins, spre satisfacția lui Lessing, ambele obiecțiuni pe care morala le ridică. Lessing însuși completează argumentarea printr-o idee profundă și deosebit de importantă asupra acestei laturi morale a determinismului. O corelație logică, care are drept țel înfăptuirea binelui universal, este în toate privințele un factor de perfecțiune, inclusiv pentru sufletul nostru ; căci acolo unde această corelație se oprește, eu apar ca fiind supus pur și simplu întîmplării, și este absolut indiferent dacă această întîmplare își face în mine însumi jocul sau în lumea exterioară mie. Sînt sustras astfel corelației binefăcătoare a unui plan vast care includea și viciile noastre, și în schimb sînt lăsat la voia întîmplării din mine.

Dar Jerusalem a mai tratat și o a treia consecință, rezultată din acest determinism și Lessing nu se pronunță asupra modului în care el o face. De ce oare ? „Ar fi

cu totul nediplomatic — îl lasă el pe Mendelssohn să remarce cu privire la un alt punct — dacă aş fi atras atenţia atît de explicit asupra tuturor punctelor vulnerabile ale autorului." Modul în care Jerusalem trata obiecţiunea era într-adevăr foarte vulnerabil. Cea de-a treia concluzie era anume aceea că Dumnezeu însuşi devine, în acest fel, cauza tuturor relelor morale. Jerusalem recunoaşte acest lucru şi apoi continuă astfel: „Mie nu mi se pare că pentru Creator ar fi mai reprobabil să creeze făpturi care, din lipsa unor concepte clare, nu-şi pot învinge patimile, decît făpturi care, din aceleaşi pricini, nu ar putea să rezolve o problemă newtoniană". Acesta nu era un răspuns demn de asentimentul lui Lessing, care dobîndise convingerea profundă că, indiferent de speculaţiile şi de cunoştinţele noastre, mobilurile acţiunilor noastre sînt singurele care ne definesc valoarea. Dar dispunea oare Lessing de un alt răspuns? În nici un caz de unul pe care l-ar fi putut da curînd. Determinismul necesită pretutindeni o teodicee. Spre ea îl ducea pe Lessing determinismul său dacă voia să împace cumva disonanţa stridentă rezultată din existenţa nonvalorii totale, a nemărginitei nefericiri interioare lipsită de motivaţia vreunei vine. Aşadar, acesta a fost punctul în care Lessing s-a despărţit de Jerusalem. Pentru el exista „un al doilea sistem, tot atît de straniu pentru un ochi obişnuit" şi acesta era conţinut în teodiceea determinismului.

5

Care era teodiceea sa? La această întrebare putem da un răspuns definitiv numai în măsura în care recurgem la o cercetare generală. Care era concepţia lui Lessing despre locul omului — aşa cum îl vedea el — în ansamblul structural al lumii, în sistemul general al acesteia?

Tot ce s-a spus pînă acum ar fi trudă zadarnică, dacă un lucru nu ar fi devenit pe deplin limpede: oricum ar

fi filozofat Lessing ocazional asupra unei probleme sau a alteia, cu ajutorul unor concepte metafizice luate ba de la Spinoza, ba de la Leibniz, ba de la Wolff — esența durabilă a ideilor sale reprezentînd, pentru el, o certitudine, se afla în studiul întreprins asupra lumii morale și în concluziile rezultate din acesta, integrabile într-o concepție despre întregul Univers. El nu a fost nici filozof de ocazie, după cum spun unii, și nici filozof speculativ, după cum spun alții. Împrumutul marilor noțiuni metafizice se datora dorinței de a-și fundamenta amplul curs al cercetărilor sale autentice și dintr-un alt unghi de vedere. Nu există nici un indiciu că Lessing ar fi studiat falsele concepte ale lui Leibniz-Wolff ; el s-a folosit desigur de metafizica timpului său ; dacă ar fi trăit prăbușirea ei, nimic din ceea ce constituia esența ideilor sale nu ar fi fost însă atins, acele idei care marchează însemnătatea creației lui de gînditor. Această esență consta, în concepția lui, și în studiul analitic al omului.

Lucrurile acestea fiind lămurite, sîntem înarmați pentru a aprecia critic acea relatare despre *Convorbirea dintre Lessing și Jacobi*[48], *din anul 1780*, consemnată de Jacobi ca testament filozofic al lui Lessing și în legătură cu care s-a iscat memorabila controversă.

Jacobi se anunțase la Lessing, pentru ca prin el „să invoce spiritele mai multor înțelepți asupra cărora nu reușea să se lămurească în anumite privințe". Era deci prevăzută o discuție, în care Spinoza avea să ocupe, în orice caz, un loc foarte important. Să-i dăm cuvîntul lui Jacobi : „Călătoria mea s-a realizat și la 5 iulie după-amiază l-am îmbrățișat pe Lessing pentru prima dată". El a rămas la Wolfenbüttel, ca oaspete al lui Lessing. Cînd, în dimineața următoare, acesta a intrat în odaia sa, Jacobi i-a dat să citească *Prometeu* de Goethe. Lessing : „Nu m-am scandalizat cîtuși de puțin ; îl cunoșteam încă de mult, îl aveam chiar de la sursă. Punctul de vedere împărtășit de poem este propriul meu punct

de vedere. Conceptele ortodoxe despre divinitate nu mai sînt pentru mine εν ηαί πᾶν (Unul şi Totul). Altceva nu mai ştiu să existe. Acesta este şi sensul poemului şi trebuie să recunosc că îmi place foarte mult". Jacobi îl adusese în felul acesta acolo unde voise. El făcu şi saltul pentru a ajunge la Spinoza. „Sînteţi deci întrucîtva — spuse el — de acord cu Spinoza?" Lessing : „Dacă ar fi să spun că sînt aderentul cuiva, nu ştiu pe nimeni altul de care să fiu mai apropiat". Dar, pe urmă, imediat — cînd Jacobi izbucneşte, declarînd că Spinoza nu reprezintă cîtuşi de puţin calea spre mîntuire —, Lessing îi răspunde, cu acea dezinvoltură magnifică, caracteristică poziţiei sale faţă de noţiunile metafizice, ca şi faţă de orice metafizician exaltat : „Da, dacă vreţi... Şi totuşi ! Cunoaşteţi oare ceva mai bun ?" Asta înseamna desigur : cît timp nu avem o metafizică bună — şi cine ştie dacă mintea omenească e făcută pentru aşa ceva — cea a lui Spinoza mi se pare cea mai bună.

Fură întrerupţi. În ziua următoare, reluară convorbirea, în camera lui Jacobi. Nu cred ca relatarea lui Jacobi despre începutul acesteia să fie exactă : „Am venit — spune Lessing — pentru a discuta cu dumneavoastră despre acel εν ηαί πᾶν (Unul şi Totul) al meu. Ieri v-aţi speriat." În continuare, el a spus : „Nu există nici o altă filozofie decît filozofia lui Spinoza". Iar cînd Jacobi observă : „Dacă deterministul vrea să fie convingător, el trebuie să devină fatalist, restul rezultă de la sine", Lessing spune mai departe : „După cum observ, ne înţelegem". În ce priveşte propria lui atitudine faţă de determinism, el declară cu toată fermitatea : „Observ că aţi fi doritor să aveţi liberul dumneavoastră arbitru. Eu nu doresc nicidecum liberul arbitru." Iar apoi, cînd Jacobi se pronunţă hotărît împotriva determinismului, Lessing spune : „Vă exprimaţi tot atît de categoric ca şi hotărîrea Reichstagului de la Augsburg ; eu rămîn însă un luteran loial şi îmi menţin eroarea, ca şi blasfemia, mai mult animalice decît omeneşti, de a considera că nu există un liber arbitru."

Întrebarea următoare din convorbire se referă la felul în care Lessing concepe noțiunea „Totul — Unul", care rezultă din înțelegerea lipsei de libertate a omului. El se exprimă în modul următor : „Spinoza era foarte departe de a considera felul nostru jalnic de a acționa conform scopurilor noastre drept metoda cea mai bună cu putință și de a situa ideea, cugetarea deasupra tuturor lucrurilor". „Printre prejudecățile omenești se numără și aceea de a considera ideile drept elementele primordiale și cele mai nobile și de a voi să deducem totul din ele ; cînd, de fapt, totul, inclusiv reprezentările, depind de principii mai înalte. Extinderea, mișcarea, gîndirea își au în mod vădit fundamentul într-o putere mai înaltă, care nu se epuizează nici pe departe prin ele." Iar în relatarea lui Jacobi se spune, în legătură cu aceasta : „Cînd Lessing voia să-și reprezinte o divinitate personificată, el o gîndea ca fiind sufletul Universului, iar acest tot îl concepea prin analogie cu un corp organic. Despre structura interioară a unei astfel de entități, cineva ar putea să-și facă tot felul de reprezentări." În felul acesta, Lessing jongla cu ideea de a prezenta viața și moartea indivizilor ca o expansiune și o contracție. „Lessing nu se putea împăca cu ideea unei entități personificate, pur și simplu infinită, bucurîndu-se în permanență de suprema ei perfecțiune. De o asemenea imagine, el lega simțămîntul unei infinite plictiseli, care-l umplea de groază. O dăinuire a omului după moarte, în care să-și păstreze individualitatea, nu i se părea improbabilă. Mi-a spus că a întîlnit la Charles Bonnet, pe care tocmai îl recitește, idei care coincid în această privință, în mare măsură, cu propriile sale idei și cu sistemul lui de gîndire în general."

Iată deci conținutul convorbirii. Acesta era atît de diferit de imaginea pînă atunci dominantă asupra filozofiei lui Lessing, încît tocmai prietenii săi cei mai apropiați — în primul rînd Mendelssohn — au fost cei mai șocați. Oare textul era autentic ? Nimeni nu se îndoia ; chiar Mendelssohn a fost cel care a mărturisit că parcă i-ar fi auzit pe amîndoi vorbind. Dar poate că Lessing

nu îşi exprima aci adevărata lui părere ? Mendelssohn s-a referit la înclinaţia spre paradox, proprie lui Lessing ; afirmaţiile sale i-au apărut drept „fantezii hazlii“ cu care l-a întreţinut pe Jacobi şi despre care „ar fi greu de spus dacă sînt un simplu joc al gîndirii sau reprezintă propriu zis filozofie“.

Ce poziţie trebuie deci adoptată faţă de acest ciudat document ? În nici un caz nu este indicat să ne punem în mod abstract întrebarea dacă Lessing a fost sau nu un spinozist, după cum afirma Jacobi. La o asemenea întrebare se va răspunde oricum negativ. Va trebui mai curînd să comparăm, cu un deosebit spirit critic, afirmaţiile — care trebuie înţelese ca fiind avansate în cursul unei convorbiri cu Jacobi, aşa cum acesta a relatat-o — cu celelalte opinii ale lui Lessing.

Pornesc de la o informaţie care încă n-a fost valorificată metodic, deoarece aproape confirmă, într-o formă surprinzătoare, întreaga conexiune a convorbirii, adică esenţialul din ea. În biografia lui Lessing al cărei autor este fratele său, se află excelenta relatare a lui Klose, pe care am mai menţionat-o, privind perioada petrecută de Lessing la Breslau. „Totodată — se spune acolo — filozofia lui Spinoza a devenit obiectul studiilor sale. I-a citit şi pe aceia care au vrut să-l infirme, dintre care Bayle a fost, după părerea sa, cel care l-a înţeles cel mai puţin. Dimpotrivă, Dippel a pătruns, după el, cel mai adînc în adevăratul sens al operei lui Spinoza. Dar la Breslau nu a spus nimic în această privinţă nici lui Jacobi şi nici celor de care se simţea mai apropiat.“ “

Şi cum îl înţelegea oare Dippel pe Spinoza, el care, după opinia lui Lessing, dintre toţi adversarii filozofului — şi aceştia reprezentau pe atunci, în fapt, aproape unanimitatea celor ce scriseseră despre el —, îl înţelegea cel mai bine ? S-ar putea crede că această întrebare s-ar fi impus din primul moment, avînd în vedere că problema spinozismului lui Lessing era dezbătută cu atîta ardoare. Nimeni însă nu a pus-o. Dippel declară : Contestarea libertăţii umane este punctul esenţial din care trebuia să se constituie pe atunci spinozismul, pă-

șind, consecvent cu el însuși, din concluzie în concluzie. Această contestare s-a manifestat mai întîi în dogma despre predestinare a bisericii reformate, în vremea cînd o sectă a acesteia punea pe primul plan — chiar în raport cu păcatul originar — necesitatea. „Această doctrină a necesității fatale ajunsese la un asemenea grad de confuzie, ea însăși inevitabilă și fatală, încît spirite raționale mai riguroase au început să supună unei judecăți mai lucide disputa pedantă a clericilor." Concluzia acestora a fost : Întrucît cea de-a doua cauză, voința omenească, este privată de orice capacitate de a se determina pe ea însăși, înseamnă că Dumnezeu trebuie învinovățit — ținînd seama de poruncile sale — de ipocrizie, căci el este pus să interzică răul a cărui cauză este el însuși, în afară de cazul că am ajunge să credem că religia, asemenea tuturor legilor politice, nu este decît născocirea unor oameni isteți. Așa s-ar fi format conceptul religios după Hobbes și Spinoza ; și, totodată, conceptul de Dumnezeu. Căci acestei viziuni a unui Dumnezeu care produce și răul și binele nu i se potrivește nici „simbolul sfințeniei și bunătății lui". Ultima consecință a tras-o „al treilea scamator" — Spinoza. „Acest mărăcine, recte Spinoza, și-a dat de îndată seama că a concepe creaturi care ar sta sub semnul dirijării fatale și cîrmuitoare a cauzei primordiale și determinante sau a declara că această cauză primordială determinantă este ea însăși esența tuturor așa-ziselor creaturi — înseamnă a te referi la unul și același lucru." În consecință, în aceste creaturi el n-a văzut nimic altceva decît „modalități și manifestări ale esenței divine".

Aceasta înseamnă că ideea fundamentală a convorbirii dintre Jacobi și Lessing trebuie înțeleasă în mod cu totul diferit. Este un fapt dovedit că Lessing a fost determinist ; el se afirmă ca atare, în mod deschis, în observațiile sale asupra studiilor lui Jerusalem ca și în convorbirea lui cu Jacobi. Este de asemenea un fapt dovedit că Lessing consideră drept adevăratul fundament al spinozismului concluzia lui Dippel, rezultînd din afirmarea caracterului necesar al acțiunilor omenești, con-

cluzie potrivit căreia acestea ar fi întemeiate pe cauza primordială, şi pornind de aci pe o concepţie modificată a acestei cauze primordiale, cuprinzînd în ea acţiunile fiecăruia dintre oameni ; este o înlănţuire de idei identică aceleia din cadrul convorbirii menţionate dintre Jacobi şi Lessing şi în care opiniile lor au coincis. Într-adevăr, dacă pînă acum am fost înclinaţi să credem că Jacobi i-a atribuit lui Lessing această înlănţuire de idei, acum putem mai curînd să presupunem că Lessing este cel care a exercitat o influenţă hotărîtoare asupra înlănţuirii de idei a lui Jacobi, deoarece ea nu poate fi găsită nicăieri în scrierile lui Jacobi anterioare convorbirii respective. Dar această problemă ne-ar duce prea departe — mai ales că intervine şi înrîurirea lui Hemsterhuys. Pentru noi, este mai curînd util să ne punem întrebarea : cum îşi reprezintă Lessing mai exact această cauză a tuturor lucrurilor, care cuprinde şi determină acţiunile fiecărui om în parte ?

În această privinţă, dispunem de unele afirmaţii care se completează reciproc, confirmînd concepţia formulată mai sus şi permiţînd conturarea ei mai precisă. Există o mică lucrare a lui Lessing : *Despre realitatea lucrurilor din afara lui Dumnezeu (Über die Wirklichkeit der Dinge ausser Gott)*[50], care încearcă să infirme concepţia dualistă despre lume, pornind de la premisele lui Leibniz. Ea aparţine de bună seamă perioadei şederii la Breslau. Concordanţa sa cu paragraful 73 din *Educarea* şi cu relatarea lui Jacobi despre convorbirea lor constituie însă un argument în sensul că opiniile exprimate aci erau şi convingeri ale ultimului an din viaţa sa. Să-l ascultăm deci.

Nu există nimic în afara lui Dumnezeu. Nici o existenţă nu este altceva decît Dumnezeu. „Toate lucrurile sînt în el reale." Şi, într-adevăr, raportul dintre lucrul izolat şi acest „Unul — Totul" poate fi astfel conceput : „Noţiunile pe care Dumnezeu le are despre lucrurile reale, sînt aceste lucruri reale înseşi". „A spune că lucrul există şi în afara prototipului său original în Dumnezeu (reprezentarea acestuia în Dumnezeu), înseamnă

a dubla acest prototip în mod inutil și fără sens." Astfel, se formează un concept cu totul schimbat al unității lui Dumnezeu ; această unitate trebuie să fie transcendentală, fără să excludă un anumit fel de pluralitate. Lessing prezintă relația dintre lucruri și Dumnezeu prin analogie cu relațiile reprezentărilor noastre față de eul nostru care și le reprezintă. Este aceeași analogie prin care sistemul lui Rudolf Hermann Lotze a întreprins clarificarea relației lui Dumnezeu cu lucrurile reale.

Acest panenteism al lui Lessing este cu totul diferit de doctrina pe care Jacobi i-a atribuit-o lui Spinoza. Lessing nu era spinozist în înțelesul lui Jacobi, ci, în măsura în care era cu totul adeptul acestui filozof, el era spinozist în înțelesul propriu al cuvîntului — și anume, un spinozist cu mult mai adevărat și mai profund. Putem dovedi acest lucru pornind chiar de la Jacobi. El afirma că „Lessing a menționat drept lucrul cel mai obscur din Spinoza ceea ce și Leibniz considerase ca atare și înțelesese întocmai, și anume teodiceea par. 173". Care era acest lucru ? Transcriem : „Spinoza pare să fi propovăduit în mod explicit o necesitate oarbă, prin faptul că a contestat fundamentului lumii atît rațiunea cît și voința. Este adevărat că opiniile lui Spinoza asupra acestui punct au ceva obscur. Căci el îi atribuie lui Dumnezeu gîndirea, după ce i-a contestat rațiunea". Într-adevăr, Spinoza pare să presupună în Dumnezeu un intelect infinit, complet distinct de totalitatea indivizilor care gîndesc — cum dealtfel l-a conceput și Lessing. Și de aci și confuzia asupra lui Spinoza, așa cum apare în afirmația citată anterior și presupusă a fi a lui Lessing : „Extinderea, mișcarea, gîndirea își au în mod vădit fundamentul într-o putere mai înaltă" ; această afirmație s-ar putea să provină mai curînd dintr-o eroare a amintirilor lui Jacobi, cu ale cărui teze inițiale cunoscute corespunde, decît să-i aparțină propriu-zis lui Lessing.

În acest punct, relatarea lui Jacobi nu se mai poate pune dealtfel în niciun fel de acord cu celelalte afirmații ale lui Lessing ; dacă am încerca să o facem, n-am

mai putea ajunge la o înţelegere limpede a spuselor lui Lessing despre expansiuni şi contracţii, despre forţa superioară ş.a.m.d. Şi, întrucît observăm că Lessing îl lasă în linişte pe Jacobi să se refere la Mendelssohn, în ceea ce priveşte armonia prestabilită la Spinoza, în timp ce el însuşi, respingînd această confuzie, l-a definit pe adevăratul Spinoza, întrucît observăm că Lessing nu caută nicidecum să demonstreze validitatea panenteismului pornind de la conceptele lui Leibniz, aşa cum se face în studiul amintit mai sus — se naşte bănuiala că, în această privinţă, el nu s-a mai lăsat interogat de Jacobi, ci l-a interogat şi că Jacobi, folosindu-se de felurite expresii lansate ocazional, a făcut, cu puterea lui descriptivă deosebit de vie, cu totul altceva decît i-ar fi fost îngăduit. Dar să mergem mai departe.

Reprezentîndu-ne această divinitate universală, în care indivizii izolaţi sînt cuprinşi asemenea ideilor într-un spirit, se ridică din nou întrebarea, care s-a impus şi în ce priveşte ipoteza unei voinţe lipsite de libertate ; nu ne este oare necesară o teodicee ? Cum să pricepem răul într-o lume în care nu se află nimic care să nu fie şi în Dumnezeu ? Problema pe care determinismul o ridică a devenit şi mai acută. Iar dacă Lessing, în observaţiile sale privitoare la Jerusalem, vorbea despre „un al doilea sistem, străniu pentru un ochi obişnuit", care poate soluţiona această problemă — acum este momentul de a lămuri la care dintre sistemele acestea s-a referit el.

6

După mine, în această privinţă, nu poate exista nici o îndoială. Soluţia nu este spinozismul ; tocmai el este acela care conferă problemei întreaga ei acuitate. Soluţia constă în remarcabila teorie a lui Lessing despre *metempsihoză*, care întregeşte, cu încă o trăsătură critică bine conturată, imaginea lumii proprie lui. Şi anume, aci este vorba de o trăsătură esenţială.

Lessing concepea divinitatea ca o entitate infinită, capabilă de a-şi reprezenta totul, şi în care toate lucrurile reale ar fi comparabile cu infinit de multele reprezentări particulare. Nu exista aici nimic în afara necesităţii divine, nimic în care să-şi facă loc arbitrarul. Dar idealul de viaţă al lui Lessing, omul independent, care progresează, odată cu clarificarea sa interioară tot mai deplină, spre o desăvîrşire crescîndă a acţiunii, îşi caută locul în entitatea divină atotcuprinzătoare. Acest ideal este cu totul opus idealului de viaţă spinozist, al omului care înţelege în mod adecvat substanţa tuturor lucrurilor, după criteriul eternităţii, într-o viziune intelectivă, eliberată de toţi factorii afectivi. Idealul lui Spinoza mai aparţine încă sistemului panteist al Orientului, în accepţiunea sa occidentală, majoră, fundamentată pe gîndire. Lessing deschide calea concepţiei despre lume animate de bucuria vieţii şi de imboldul spre acţiune şi care se va cristaliza pe deplin la Hegel şi Schleiermacher. În unitatea Universului ca întreg, ea asigură, totodată, integral, drepturile personalităţii umane. Temeiul pe care se sprijină ea este ideea evoluţiei, prin care Leibniz a pregătit ştiinţific această mare mişcare germană.

În locul dualismului lume—Dumnezeu, bine—rău, lumea de aci şi cea din dincolo, rai şi iad, Lessing pune, el cel dintîi, făţiş şi întru totul consecvent, ideea unei evoluţii neîntrerupte. Nici un individ care gîndeşte din cadrul acestui Univers nu trebuie să piară, fără vină, din cauza determinării sale. Căci tocmai acelaşi curs al unei evoluţii continue care cuprinde neamul omenesc, este şi cursul fiecărui individ izolat. Ochiul nostru, care îl îmbrăţişează ca fenomen delimitat de naştere şi de moarte, observă *un singur* punct al acestui curs. Dar el nu continuă în lumea cealaltă; punctele sale se află toate înşiruite în acest Univers, ba poate chiar pe acest Pămînt. „De ce nu aş reveni eu ori de cîte ori sînt apt de a dobîndi noi cunoştinţe, noi facultăţi? Oare reuşesc eu să iau cu mine *o singură dată* atît de mult, încît să nu merite să mă întorc? Oare de aceea sau poate fiindcă

de fiecare dată uit că am mai fost aici ? Şi aceasta spre binele meu. Amintirea stărilor mele anterioare m-ar face poate să mă folosesc defectuos de cele actuale. Dar oare ceea ce *trebuie* să uit acum, este uitat pentru totdeauna ? Sau fiindcă, în felul acesta, aş pierde prea mult timp ? — L-aş pierde ? Nu-mi aparţine oare întreaga veşnicie ?"

Cu aceasta am ajuns la cea mai profundă reflecţie a lui Lessing în raport cu dualismul abstract al iluminismului teologic. În această privinţă, putem pune faţă în faţă sisteme astăzi foarte influente, pentru a ne da seama că Lessing ne este efectiv contemporan. Schopenhauer a reluat învăţătura despre metempsihoză. Iar Lotze spune : „Presimţirea că nu sîntem pierduţi în viitor, că toţi premergătorii noştri au părăsit această realitate pămîntească, dar nu şi orice altă realitate şi că — în oricare altă formă tainică ar lua-o — progresul istoriei se desfăşoară şi pentru ei, numai această credinţă ne îngăduie să vorbim despre umanitate aşa cum o facem." [51] Deci şi în cazul lui Lotze regăsim ideea de bază a lui Lessing, dar la el cu refuzul expres de a concepe continuarea vieţii individului în cadrul progresului neîntrerupt al omenirii, ca metempsihoză desfăşurată pe acest Pămînt.

Cum fundamentează Lessing această necesitate de a concepe evoluţia infinită, neîntreruptă, a indivizilor, ca o reapariţie fizică a acestora prin naştere şi moarte ? De ce nu pot oare aceşti indivizi să ia parte, în cu totul altă formă, la evoluţia omenirii ? Şi în această privinţă există o notă importantă, pe care nimeni nu a folosit-o pînă acum. Lessing spune [52] că a găsit în Bonnet idei care corespund în foarte mare măsură atît cu propriile sale vederi despre o supravieţuire a omului şi a personalităţii lui, cît şi în general, cu sistemul său. Este ciudat cum poţi să ai cunoştinţă de palingenezia lui Bonnet şi să fi citit studiul lui Lessing *Despre posibilitatea existenţei a mai mult de cinci simţuri la om (Dass mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können)* [53], fără să pătrunzi mai întîi foarte limpede punctul de vedere profund al acestui din urmă studiu, pentru ca apoi să

ajungi la o presupunere — fără îndoială nedemonstrabilă — dar care mie, în orice caz, îmi explică această lucrare a sa. Lessing l-a citit pe Bonnet. El a elaborat o teorie a simțurilor, care coincide cu aceea a lui Bonnet. Pînă acum s-a considerat întotdeauna că modul în care Lessing a ajuns tocmai la această idee, care îi este atît de străină încît pare venită din cu totul altă sferă, constituie un straniu paradox. Explicația este cît se poate de simplă : într-o vreme cînd opiniile sale despre metempsihoză erau gata constituite, el l-a citit pe Bonnet, în care a găsit o idee, dotată cu întreg aparatul necesar studiului naturii, și care promitea să dea acestei doctrine un suport științific. În felul acesta, ideea amintită a exercitat o înrîurire însemnată asupra dezvoltării mai detaliate a *ipotezei sale*. Și cum Bonnet era, ca și el, un elev al lui Leibniz, ideile amîndurora s-au contopit destul de ușor. Astfel a luat naștere acel studiu paradoxal. El aparține desigur ultimei perioade din viața lui Lessing.

Există un singur considerent — și acest lucru trebuie bine înțeles — putîndu-ne sili să trecem de la conceperea, întemeiată pe motive etice, a unei infinite căi de progres a individului, care nu este străină de drumul firesc al neamului omenesc, la conceperea ideii unui suflet întruchipat mereu în noi existențe ; considerentul că procesele senzoriale și procesele gîndirii sînt indisolubil legate de anumite condiții fiziologice. Dacă acest lucru ar fi dovedit, atunci n-ar mai putea fi vorba nici despre supraviețuirea sufletului decît în forma amintită. Iată premisa de la care pornește Bonnet. De profesie fiziolog, desfășurîndu-și activitatea în plină evoluție a materialismului francez, el n-a contestat premisa potrivit căreia funcțiunile gîndirii și simțirii apar ca fiind legate de procesele cerebrale. Dar el s-a sustras de la consecințele materialiste ale acestei teze, revenind la o concepție mai veche, întemeiată de asemenea pe necesitatea înțelegerii intuitive a supraviețuirii sufletului în strînsă relație cu realitățile pămîntești concrete. Și tot astfel gîndea și Lessing cînd spunea că abia atunci cînd sufletul este

legat de materie, cînd are un sens, el devine capabil și de reprezentări.

Din acest fundament al doctrinei moderne a metempsihozei, rezultă în mod consecvent următoarea idee a lui Bonnet. Senzațiile și reprezentările sînt legate de un corp și posibile, în mod necondiționat, prin această legătură. Intensitatea lor depinde în primul rînd de numărul simțurilor. Căci de acestea din urmă este dependent și numărul însușirilor ce pot fi resimțite, numărul și durata senzațiilor. „Numai datorită simțurilor avem idei. Măsura capacității noastre de a cunoaște este deci mărginită de simțurile noastre; simțurile noastre sînt mărginite de alcătuirea lor, iar aceasta este la rîndul ei mărginită de locul pe care-l ocupăm în Univers." În felul acesta, orice făptură a lumii animale dispune de o posibilă perfectibilitate, datorată numărului și naturii simțurilor sale. A le concepe pe acestea ca fiind într-un proces de dezvoltare, înseamnă a înțelege procesul de ascensiune al desăvîrșirii însăși. „Germenele unui nou corp din noi poate să cuprindă elementele organice ale unor simțuri cu totul noi. Aceste simțuri noi vor apărea în corpuri de o constituție care pînă acum ne este necunoscută. Noi cunoaștem forțele existente în natură numai prin relația lor cu diferitele simțuri asupra cărora acționează. Dar cîte alte forțe, a căror existență nici nu o bănuim, n-ar putea ființa, întrucît nu s-a stabilit încă nici o relație între ideile la care ajungem prin cele cinci simțuri ale noastre și acelea la care am putea ajunge prin alte simțuri." Într-un alt context și într-un alt loc, Bonnet exprimă de asemenea viziunea fantastică a lui Lessing despre materia electrică și cea magnetică.

Aceasta a fost ideea pe care sistemul lui Lessing și-a asimilat-o. „Fiecare firicel de praf din care materia este alcătuită poate servi unui suflet pentru a-și făuri un simț." „Firicelele de praf, care servesc sufletului pentru un același simț, se bazează pe substanțe de bază omogene." „Un corp organic reprezintă îmbinarea mai multor

simțuri.“ „Dacă s-ar putea ști cîte mase omogene cuprinde lumea materială, s-ar putea stabili și cîte simțuri sînt posibile.“ Și mai departe, el explică cum de pildă materia electrică și cea magnetică constituie mase omogene, cărora în prezent nu le corespunde nici un simț ; datorită dezvoltării individului, acesta va dispune, în perspectivă, de o extindere a lumii senzoriale spre cele mai feerice fenomene.

Himere ? Desigur ! Singura lor bază cu adevărat reală rezidă în ideea că simțirea și reprezentarea umană sînt fiziologic condiționate și că de aceea o cunoaștere mai apropiată i-ar fi accesibilă sufletului uman numai prin condițiile fiziologice noi, extinse, ale supraviețuirii.

Aceasta este deci doctrina lui Lessing despre palingenezie, ca unică formă în care sufletele omenești și-ar putea desăvîrși existența. Să recunoaștem acestei doctrine rigoarea fundamentării, așa cum există în gîndirea lui Lessing ; și apoi, să mai îndrăznească cineva s-o ironizeze, dacă o putea ! Cui i-ar mai fi îngăduit s-o ironizeze, cită vreme chiar și un singur cercetător serios, care s-a convins de raportul necesar dintre procesele noastre intelectuale și cele fiziologice, ar putea avea sentimentul că alcătuirea divină a lumii mai are căi nenumărate și de neînțeles, pe care și individul cel mai nefericit, cel mai decăzut din punct de vedere fizic și spiritual, le poate parcurge, în drumul infinit spre pacea interioară.

Ajungem astfel la ultima trăsătură a imaginii lumii proprii lui Lessing. Este vorba de ansamblul omogen al acestei plenitudini infinite de existențe în dezvoltare, avîndu-și temelia în Dumnezeu, și cuprinsă în El. Lessing nu se sfiește — cel puțin în dramaturgia mai veche — să vorbească, în această privință, de un plan, din care nu cunoaștem decît prea puține verigi, ba chiar să compare divinitatea cu un geniu creator. În acest sens, îl vede el cînd își imaginează animalul ca fiind construit prin asamblarea, într-un anumit mod, a simțurilor sale sau cînd se încumetă să urmărească planul

acestui „Creator fără nume" în progresul ideilor religioase sau cînd în *Nathan* exprimă astfel forma în care divinitatea a prevăzut, în cadrul planului ei, soarta individului :

Iată, o frunte-aşa boltită, sau
Altfel : o linie a nasului,
Sprîncene care se arcuiesc într-un
Anume chip pe osul frunţii, sau
O-ncreţitură, dungă, ori un semn
Pe faţa unui european sălbatic :
Şi tu, tu scapi din foc în Asia !
Acestea nu-s minune, o, norod,
Mult dornic de minuni ? *

Iată-ne ajunşi la capătul expunerii. Presupun că cititorul va şti să ne fie recunoscător că nu a fost torturat cu litigioasa problemă a măsurii în care Lessing a fost leibnizian sau spinozist. Despre acest lucru s-ar mai putea scrie într-un mod foarte erudit. Este destul să ştim că Lessing îi datorează lui Leibniz ideea evoluţiei, a permanenţei coeziunii universale, a corespondenţei monadelor reflectorii cu monadele materiale, a unei corelaţii a celor mai mici părticele în care se materializează binele ; lui Spinoza el îi datorează stricta consecvenţă în afirmarea monismului. Nu îl vom obosi pe cititor nici cu întrebarea dacă Lessing a fost panteist ; s-ar putea să fie valabilă şi preferabilă calificarea lui ca panenteist. Lessing *al nostru* este mintea care, pornind de la studiul lumii morale, a elaborat, într-o corelaţie riguroasă, un nou ideal de viaţă şi a modelat în mod corespunzător sistemul lumii. Acest Lessing a fost independent şi faţă de Leibniz.

Să ne fie îngăduită încă o observaţie. Cercetarea privitoare la Lessing a avut în acelaşi timp în vedere un scop care trece dincolo de studierea acestui om. Este un

* Traducere de Lucian Blaga (*n.t.*).

ţel atît de mare, încît o cercetare izolată nu poate avea alt rezultat decît acela al unei simple contribuţii. Este vorba de un progres, imperios necesar, în analiza formării literaturii noastre germane mai noi, dincolo de modalităţile de tratare folosite pînă acum în această privinţă.

Pentru a ne convinge de aceasta, e destul să studiem lucrările respective ; nici cele mai bune nu prezintă altceva decît un haos de influenţe contradictorii, produsul lor fiind presupus a fi noua noastră literatură. Într-un loc s-a ivit un aşa-zis geniu critic şi reformator, într-altul, un geniu al sensibilităţii lirice, o făptură de o senzualitate fermecătoare, printre tot felul de alte minţi cu totul inferioare ; confuzia este evidentă. Aşa să se fi format literatura noastră ? Aceasta fără să mai vorbim despre atît de palpitanta dispută Gottsched—Bodmer, care, în mod curios, pare să fi avut urmări dintre cele mai importante.

În realitate, literatura noastră nu s-a format în acest fel. De la naşterea lui Lessing şi pînă la moartea lui Hegel şi Schleiermacher, ea ne apare, chiar şi astăzi, ca alcătuind un tot unitar şi omogen. Ea s-a născut dintr-un elan creator, care i-a determinat şi caracterul specific. Acesta pornea din însuşi avîntul naţiunii, din năzuinţa ei de a făuri un nou ideal de viaţă, avîndu-şi rădăcinile într-o multitudine de condiţii istorice. Avîntul acesta acţiona creator şi necontenit asupra haosului de forţe care fuseseră descătuşate. Din aceasta reiese că Lessing a fost adevăratul purtător al spiritului în plină ascensiune al literaturii noastre, chiar dacă şi lui Klopstock şi Wieland le datorăm puternice înrîuriri asupra dezvoltării limbii noastre, asupra intensificării sentimentului poetic şi a fanteziei, asupra formei literare, a poeziei lirice şi romanului. Rezultă de asemenea că marile creaţii literare, specia lor durabilă, s-au constituit, înainte de toate, ca reprezentări ale acestui nou ideal de viaţă, că au exercitat, ca atare, datorită conţinutului lor formativ, o influenţă similară cu aceea a unei noi filozofii. Aşa s-a întîmplat cu *Minna von Barnhelm*, *Emilia*, *Nathan*, apoi cu *Götz*, *Hoţii*, *Werther*, ulterior cu *Faust*, *Wilhelm Meister*, *Ifi-*

genia. Mai rezultă apoi că acest ideal de viață, așa cum a apărut el în condițiile unei culturi suprasaturate de concepte, a început totodată să-și caute clarificarea și justificarea într-o literatură științifică. De aci, caracterul specific al literaturii noastre, în care scriitorii se înfățișează în același timp ca poeți și ca cercetători științifici, evoluția lor poetică fiind totodată condiționată de evoluția cercetărilor lor.

Limitele în cadrul cărora s-a desfășurat activitatea lui Lessing erau acelea ale timpului său. Cadrul istoric constituia pentru fiul iluminismului doar haina schimbătoare a naturii omenești, aceeași întotdeauna și pretutindeni. De asemenea, el nu vedea în toate religiile decît treptele unei scări pe care se realizează religia ideală a omeniei, care cîndva va uni, sub flamura ei, pe toți oamenii autentici, adevărați. El nu și-a dat încă seama că fiecare dintre religiile pozitive își are, ca simbol al trăirii religioase, valoarea ei intrinsecă, durabil ancorată în realitate. Idealul său de viață era linear și de o moralitate abstractă, concepția sa literară, rațională și încadrată în reguli stricte. Sarcina era — și mai este și astăzi — de a împăca adevărul care rezidă în această poziție a iluminismului, cu concepția istorică despre lume, cu recunoașterea relativității oricărei existențe. Omenescul nu este nicăieri desăvîrșit, dar se află pretutindeni. El nu poate fi niciodată epuizat în noțiuni și totuși toate idealurile omenirii, toate concepțiile de viață sînt orientate spre o latură sau spre alta a acestei trăsături de nepătruns.

Acestea sînt momentele care au determinat poziția istorică a lui Lessing. Lessing este nemuritorul conducător al spiritului modern german. Marele rege, Lessing și tînărul, energicul Kant stau unul lîngă altul. O lumină matinală, senină, limpede, răcoroasă îi înconjoară. Voința iluminată de rațiune a spulberat în ei atmosfera erudită, teologică, pietistă, a vieții spirituale germane. Și cine știe dacă din problematica sentimentală a lui Rousseau, Goethe și a romanticilor, a celor vechi ca și a celor mai

noi, nu vom păși curînd, nu vom trebui să păşim curînd spre un mod de a gîndi mai bărbătesc, mai viguros, mai iluminat de raţiune, despre muncă, datorie, iubire, căsătorie, religie şi stat ? Oare nu vom trebui să revenim la unul sau altul din idealurile iluminismului, pe care l-am abandonat ? Atunci regele, filozoful şi poetul-scriitor al iluminismului vor fi înţeleşi mai profund, iubiţi cu mai multă înflăcărare şi folosiţi mai bine decît oricînd, de la Herder, Goethe şi Schiller încoace.

GOETHE ŞI FANTEZIA POETICĂ

CĂREI NEMURITOARE
LAURI I SE CUVIN ?
CU NIMENI NU MĂ-NFRUNT
DAR EU II DĂRUI
ETERNEI FRĂMÎNTATE,
PURURI NOUĂ,
CIUDATEI FIICE A LUI ZEVS.
ODORULUI ALES,
ÎNCHIPUIRII.

GOETHE

FANTEZIA POETULUI, relaţia ei cu conţinutul realităţii trăite şi cu tradiţia, precum şi cu creaţia poeţilor din trecut, formele de bază specifice acestei fantezii creatoare şi ale operelor poetice care izvorăsc dintr-o astfel de relaţie — constituie centrul de greutate al preocupărilor oricărei istorii literare. La nici unul dintre poeţii germani mai recenţi, rolul precumpănitor al fanteziei în creaţia poetică nu apare atît de limpede ca la Goethe. Şi nici un altul nu cere, pentru a fi înţeles, o atît de profundă cunoaştere a sensului esenţial al fanteziei. Acest lucru rezultă din poziţia pe care Goethe o ocupă în contextul literaturii europene.

Am prezentat, la începutul acestui volum, modul în care mişcarea literară europeană a fost condiţionată de apariţia ştiinţei moderne. Ea exista de aproape un secol şi jumătate, atunci cînd Goethe s-a născut. El a crescut sub influenţa ei şi totalitatea efectelor acesteia a acţionat în continuare asupra sa. Iată-l sub iradierea iluminismului german. Cînd Goethe a început să scrie, Lessing se afla la apogeul creaţiei sale. Goethe a preluat chiar tendinţa proprie acestui iluminism, determinată de întreaga noastră istorie : cufundarea în sine a omului şi în idealul esenţei sale universale. Dar misiunea lui istorică consta tocmai în faptul că, adînc înrădăcinat în

marile cuceriri ale iluminismului, trebuia să dea naştere unei noi ere în poezie. Astfel a apărut în Germania această nouă eră ; Goethe şi romantismul, ca un tot inseparabil, au contribuit pretutindeni la eliberarea imaginaţiei poetice de sub dominaţia raţiunii abstracte şi de sub aceea a bunului gust rupt de sursele vieţii. Cine nu ştie cum a fost pregătit terenul în diferitele ţări : teoria geniului în Anglia, Rousseau, Johann Georg Hamann, Johann Gottfried Herder, perioada „Sturm und Drang" ? Goethe a fost propulsat de această mişcare. Noua poezie a fost însă opera lui, iar lupta fanteziei sale poetice cu iluminismul, ba chiar cu spiritul ştiinţei din acea vreme, oferă un spectacol fără seamăn în istoria literaturii.

De aceea, după încercări atît de diferite şi temeinice de a-l înţelege pe Goethe, este poate îndreptăţit ca eu, pornind de la teze cu caracter general, să încerc mai întîi să pătrund în forţa şi particularităţile fanteziei poetice a lui Goethe, pentru ca abia pe baza punctelor de vedere astfel dobîndite, să iau apoi în considerare opera vieţii sale, în ansamblu.

Munca ştiinţifică, meditaţiile filozofice, activitatea administrativă ocupă un loc important în această operă. Ele nu umpleau doar lungile pauze intervenite în creaţia sa poetică ci îi erau indispensabile pentru confruntările lui cu viaţa şi cu lumea, care, la rîndul lor, îi erau necesare pentru împlinirea misiunii sale poetice ; dar numai depăşirea ştiinţifică a iluminismului putea să-i deschidă cale liberă lumii sale poetice.

Multilaterala sa forţă creatoare îşi avea centrul de greutate în fantezia lui. Aceasta a spus-o adeseori chiar el, şi încă în modul cel mai lămurit, atunci cînd, după şederea în Italia — şi datorită contactului cu Schiller — ajunsese la o clară cunoaştere de sine. „În decursul acestei singurătăţi, care a durat un an şi jumătate, m-am regăsit, dar cum, în ce calitate ? M-am regăsit ca artist" — astfel se exprimă el în 1788, sintetizînd chintesenţa experienţei cu privire la sine, dobîndite în călătoria din Italia ; iar în perioada creaţiei împreună cu Schiller, a apărut faimoasa lui auto-caracterizare : „Impulsul

creaţiei poetice, acţionînd tot mai intens, spre interior ca şi spre exterior — spune Goethe despre sine — constituie centrul de greutate şi fundamentul existenţei sale. Odată înţeles acest lucru, toate celelalte contradicţii aparente se rezolvă firesc. Întrucît acest impuls nu dă nici un răgaz, el trebuie să se exteriorizeze pentru a nu se autoconsuma". Năzuinţa forţei sale creatoare de a se manifesta în afară explică această profesiune de credinţă, interesul lui pentru artele plastice, viaţa activă şi diferitele ştiinţe. Ele i-au apărut, atunci cînd a crezut că şi-a găsit în sfîrşit adevărata chemare, ca „false orientări". Un observator obiectiv va remarca, mai degrabă, aşa cum a făcut-o Schiller, că acestea constituiau de fapt un amplu fundament pentru opera poetică a vieţii sale, o operă de un tip cu totul nou, indisolubil legată de formarea personalităţii sale. Astfel, locul lui Goethe nu se situează printre marii cercetători ai naturii, printre iluştri filozofi sau oameni de stat, ci alături de Eschil, Dante şi Shakespeare.

Viaţa

Poezia este reprezentarea şi exprimarea vieţii. Ea comunică faptul trăit şi înfăţişează realitatea exterioară a vieţii. Încerc să rechem în amintirea cititorilor mei trăsăturile vieţii. În viaţă, eul îmi este dat în mediul său, ca simţămînt al existenţei mele, ca o comportare şi o atitudine faţă de oameni şi lucrurile din jur. Acestea exercită asupra mea o presiune sau îmi conferă energie şi bucuria existenţei, mă solicită şi ocupă un loc în viaţa mea. Astfel, fiecare lucru şi fiecare persoană primeşte, din relaţiile proprii vieţii mele, o forţă şi o coloratură aparte. Caracterul finit al existenţei, limitată între naştere şi moarte, îngrădită de apăsarea exercitată de realitate, trezeşte în mine aspiraţia spre ceva durabil, invariabil, nesupus presiunii lucrurilor, iar stelele spre care îmi ridic privirea îmi apar ca simbolul unei astfel de lumi eterne şi intangibile. În tot ce mă înconjoară, retrăiesc

propria-mi experienţă. Privesc în amurg spre un oraş liniştit ce se aşterne la picioarele mele ; luminile ce se aprind treptat în case îmi apar ca expresia unei existenţe tihnite, sigure. Conţinutul de viaţă din propriul meu eu, din stările mele sufleteşti, din relaţiile cu oamenii şi lucrurile din preajma mea constituie valoarea de viaţă a acestora, spre deosebire de valoarea ce rezultă din acţiunea lor propriu-zisă. Aceasta şi nimic altceva exprimă dintru început poezia. Obiectul ei nu este realitatea, aşa cum se prezintă ea unui spirit clarvăzător, ci propria mea structură ca şi a lucrurilor aşa cum ele apar în cadrul relaţiilor de viaţă. De aci rezultă ce ne poate înfăţişa o poezie lirică sau o povestire — şi de asemenea — ceea ce nu există pentru ele. Valorile de viaţă se află însă în relaţii reciproce şi toate îşi au fundamentul în chiar corelaţiile complexe ale vieţii ; tot aceste valori sînt şi cele care dau o anumită semnificaţie persoanelor, lucrurilor, situaţiilor şi evenimentelor ; poetul îşi îndreaptă astfel atenţia spre ceea ce are semnificaţie. Şi cînd amintirea, experienţa de viaţă şi conţinutul lor de idei ridică la rang de tipic această interdependenţă între viaţă, valoare şi semnificaţie, cînd întîmplarea devine purtătoarea simbolului a ceea ce este general, iar ţeluri şi bunuri devin idealuri, atunci şi în acest conţinut general al poeziei se vădeşte nu o simplă recunoaştere a realităţii, ci cea mai vie experienţă a interdependenţei relaţiilor existenţei noastre, ilustrînd însuşi sensul vieţii. În afara acestei experienţe, nu este de conceput nici ideea unei opere poetice şi nici o valoare estetică realizabilă prin poezie.

Aceasta este relaţia de bază între viaţă şi poezie, de care depinde orice formă istorică a poeziei.

Prima şi cea mai însemnată însuşire a poeziei lui Goethe este aceea că provine dintr-o energie deosebit de intensă a trăirii. El este astfel în poezia iluministă o apariţie cu totul străină, motiv pentru care nici Lessing n-a putut să-l aprecieze la deplina lui valoare. Stările lui de spirit transformă întreaga realitate, pasiunile lui

exacerbează însemnătatea şi înfăţişarea unor situaţii şi obiecte pînă la extraordinar, iar tendinţa lui nestăvilită de a da lucrurilor un anumit aspect specific preface totul în jurul său în formă şi imagine. În această privinţă, viaţa lui Goethe nu se deosebeşte de poezia lui. Scrisorile sale prezintă aceleaşi trăsături ca şi poeziile sale. Şi oricine compară scrisorile lui Goethe cu cele ale lui Schiller, va vedea deosebirea. Astfel poezia lui Goethe ni se prezintă încă de pe acum ca o desprindere totală de poezia iluministă.

Viaţa cuprinde acele forţe care vor acţiona şi în fantezie.

Fantezia poetică

1

Fantezia ne apare ca un miracol, ca un fenomen complet diferit de activitatea cotidiană a oamenilor, fiind totuşi numai o structură mai puternică a anumitor oameni, bazată pe forţa excepţională a unor procese elementare determinate ; pornind de la acestea, viaţa spirituală se autoconstruieşte apoi, potrivit legilor sale generale, luînd o formă care se abate cu totul de la ceea ce e obişnuit.

Chiar şi atunci cînd percepţia construieşte, pe baza unor senzaţii simultane, forme în spaţiu sau, din succesiunea lor, făureşte ritmuri, melodii, articulaţii — particularitatea poetului se impune. În el acţionează, cu o forţă primordială, mai ales asupra formării percepţiei, relaţiile sale de viaţă, stările de spirit, pasiunile.

Imaginile memoriei au pentru indivizi diferiţi, chiar şi în condiţii similare, un grad diferit de strălucire şi forţă, claritate şi plasticitate. De la închipuiri, ca umbre lipsite de culoare şi sunet, pînă la chipurile lucrurilor şi ale oamenilor proiectabile în spaţiul vizual chiar cu ochii închişi, există o serie întreagă de forme foarte diferite de reproduceri. De talentul pentru poezia descrip-

tivă se leagă o capacitate excepțională de a primi sau de a atribui unor reprezentări reproduse sau liber imaginate, o evidență și claritate totală. Căci gîndirea plastică a poetului are nevoie, ca element fundamental, pretutindeni, de claritate, de mișcarea unor imagini bine conturate. Totodată, îi este necesară plenitudinea impresiilor dobîndite și cuprinderea totală a imaginilor memorizate : de aceea, poeții sînt de cele mai multe ori povestitori excepționali.

Care este însă relația dintre experiența acumulată și fantezia liber creatoare, dintre reproducerea unor forme, situații și destine și crearea lor ? Asocierea care readuce în memorie elemente date într-o anumită relație cu reprezentarea, și, pe de altă parte, puterea de închipuire, care creează din elementele date noi relații, par a fi separate între ele printr-o clară linie de demarcație. Odată cu analizarea legăturii dintre aceste două fapte psihice atît de importante, este necesar ca metoda descriptivă să fie folosită fără intervenția unor ipoteze explicative. Numai astfel poate dobîndi istoriograful poeziei încrederea necesară spre a se folosi, în gîndirea sa asupra literaturii, de înțelegerea mai subtilă a psihologiei, în locul reprezentărilor grosolane ale vieții cotidiene.

În procesul sufletesc pe care-l putem sesiza, aceeași reprezentare se poate întoarce tot atît de puțin în conștiință, pe cît ar putea ea să apară întocmai cum a fost într-o a doua conștiință. Tot atît de puțin cît mă poate face o nouă primăvară să zăresc vechile frunze pe copaci, ar putea fi din nou trezite și reprezentările unei zile trecute de ziua prezentă — poate cel mult mai întunecate, mai neclare. Dacă, rămînînd în aceeași poziție, închidem ochiul care a cuprins în sine un obiect, astfel ca reprezentarea în care percepția a trecut să-și păstreze forța și claritatea maximă, atunci în această imagine rămasă în memorie va fi reprezentată doar o parte a elementelor prezente în procesul de percepere ; dar chiar în acest caz, cînd ceea ce se realizează e doar o amintire neînsuflețită, moartă, este de netăgăduit că, în ciuda efortului susținut de a rechema în amintire în-

treaga imagine, se obţine doar o copie imperfectă. Dacă însă între percepţie şi reprezentare s-au interpus alte imagini şi ne străduim să rechemăm în amintire percepţia în întregul ei, reprezentarea se construieşte pornind de la un punct de vedere interior bine determinat; ea preia drept material de construcţie, din starea de fapt rămasă de pe urma percepţiei, doar acele elemente pe care le aduc cu sine condiţiile prezente, iar acestea conferă imaginii o coloratură sensibilă, legată de actuala stare de spirit, fie prin asemănare, fie prin contrast; astfel, într-o perioadă de nelinişte, dureroasă, imaginea unei stări trecute, liniştite dar lipsite de bucurie, ne apare ca o insulă fericită de pace însorită, şi nu e rar cazul cînd ea ni se înfăţişează chiar ca o imagine cu totul falsă. Şi dacă, în cele din urmă, ne străduim să readucem în memorie nu impresii izolate, ale căror amintiri se leagă de un anumit act de percepţie, ca imagine de moment, ci reprezentări sau un ansamblu de reprezentări, care fiecare înfăţişează obiectul în toate situaţiile percepute de noi — atunci, construirea unei astfel de reprezentări se găseşte încă şi mai departe de reproducerea moartă, apropiindu-se mult mai mult de copia artistică. Pe scurt, tot aşa cum nu există fantezie creatoare care să nu aibă la bază memoria, nu există nici memorie care să nu cuprindă cel puţin o faţetă a fanteziei creatoare. Rememorarea este totodată metamorfoză; iar această înţelegere dă la iveală legătura dintre fenomenele cele mai elementare ale vieţii psihice şi realizările supreme ale capacităţii noastre creatoare. Ea ne permite să pătrundem cu privirea pînă la izvoarele acelei vieţi spirituale, dinamice, multilaterale, absolut individuale în fiecare punct al ei, şi doar o singură dată prezentă sub o anumită formă, care îşi găseşte cea mai fericită expresie în nemuritoarele creaţii ale fanteziei artistice. Reproducera însăşi este un proces formativ.

Astfel se dezvăluie, în această privinţă, structura poetului, prin forţa proceselor simple ale percepţiei, memoriei, reproducerii, cu ajutorul cărora imagini dintre cele mai diferite, caractere, destine, situaţii evoluează în

conștiință. În memorie însăși, descoperim apoi o latură prin care aceasta se înrudește cu imaginația : metamorfoza pătrunde și stăpînește întreaga viață a imaginilor din sufletul nostru. Aceasta se arată și în ciudatele fenomene legate de viziuni. Pentru cine n-a constituit o desfătare acel fenomen, unul dintre cele mai simple, pe care îl trăiești cu ochii închiși, înainte de a adormi ? În simțul calm, dar atît de sensibil al văzului, excitațiile organice interne apar doar ca niște raze, ca o ceață plutitoare, iar din ele se formează și se desfășoară — fără concursul vreunei intenții, fiind deopotrivă cufundați într-o contemplație liniștită și pură — imagini strălucitoare și colorate ale fanteziei, în permanentă metamorfoză.

Transformarea imaginilor și asociațiile plastice, așa cum se produc în memorie, sînt însă doar cazul cel mai simplu și de aceea cel mai edificator al proceselor de plăsmuire, caracteristice fanteziei. Crescînd, descrescînd, clasificînd, generalizînd, creînd tipuri, formînd-transformînd, uneori inconștient, alteori voit — aceste procese generează nenumărate noi imagini clare ; unele succesiuni de imagini sînt eliminate, altele intensificate și, cu ajutorul memoriei, viziunile sînt completate ; iar aceeași transformare, în vederea obținerii unor noi imagini apte să depășească conținutul trăirii și al percepției, sau ceea ce se poate deduce din el, are loc și în relațiile dintre imaginile pe care ni le reprezentăm. Ia naștere astfel o gîndire în imagini. În cadrul acesteia, fantezia dobîndește o nouă libertate. Încercăm să ne imaginăm astfel trecutul prin gîndire. Făurim posibilități pentru viitor. Născocim întîmplări străine de necesitate și ne cufundăm în ele. Ne transpunem în ceea ce este inanimat și-l ridicăm la rangul unor procese puternic însuflețite. Și toate acestea se intensifică atunci cînd activitatea spontană care domnește aici devine conștientă, intenționată, util-eficientă. Forțele cărora le dă naștere un astfel de șir de procese formative își au originea în adîncurile sufletului, unde viața trezește plăcere, suferință, dispoziții sufletești, pasiuni, năzuințe.

În toate acestea există un curent puternic, care pornind de la cele mai simple procese de viață sufletească, urcă, antrenînd cu el naturile ce sînt dotate pentru creația poetică. El acționează cu cea mai mare vigoare în copil, în omul naturii, în omul sensibilității și al viselor, în artist. El se deosebește deci de imaginația ordonată a politicianului, a inventatorului, a cercetătorului, al căror autocontrol permanent leagă procesele de plăsmuire de etalonul realității.

2

Cum apare din acest curent suflul fanteziei, care merge în întîmpinarea creației poetice, fantezia poetică însăși, și care sînt semnele ei distinctive ?

După cum am văzut, fantezia se întrețese în ansamblul complex al vieții sufletești. Orice informație dobîndită în viața cotidiană modifică în mod involuntar datele trăite ; dorințe, temeri, visuri de viitor depășesc realitatea ; orice acțiune este determinată de imaginea a ceva ce nu există încă : idealurile de viață păsesc înaintea omului, ba chiar a omenirii și duc spre țeluri mai înalte: marile momente ale existenței, nașterea, dragostea, moartea sînt transfigurate prin obiceiuri care dau un aspect nou realității, trecînd dincolo de ea.

Din aceasta, eu deosebesc mai întîi *acțiunea fanteziei* prin care se *construiește o a doua lume, distinctă de lumea activității noastre.* Astfel, imaginația se manifestă în mod involuntar, în formele zămislite de vis, primul poet. Ea creează apoi în viață însăși, în mod voit, o astfel de lume secundă, în care omul tinde să se elibereze de cătușele realității : în joc, dar mai ales acolo unde o intensificare festivă a existenței naște o lume diferită de viață cotidiană prin glume de carnaval, costumație, procesiuni sărbătorești. Vremurile cavalerești, cultura de curte a Renașterii, arată cum crearea unei lumi poetice cu totul detașată de viață se pregătește chiar în această viață. Tot așa ia naștere, în plăsmuirile fanteziei reli-

gioase, o lume distinctă de realitatea experimentată. În relaţiile cu forţele invizibile, apar concepţiile despre fiinţa divină. Suferinţa şi acţiunea acesteia se împletesc cu viaţa. Astfel, această imaginaţie religioasă, concretizată în mituri şi credinţa în zei, este iniţial legată de necesităţile vieţii. În evoluţia culturii, ea se diferenţiază treptat de scopurile religioase, înălţînd acea lume secundă la o semnificaţie independentă, aşa cum apare ea la Homer, autorii tragediilor greceşti, Dante, Wolfram von Eschenbach. Aşadar, abia poezia poate desprinde total lumea religioasă transcendentală de conexiunea ei cu necesităţile noastre vitale şi relaţiile noastre utilitare.

Abia acum sesizăm natura *fanteziei poetice*. Tot ce s-a spus pînă cum cuprinde doar condiţiile generale ale acesteia. Ea este o esenţă a procesului sufletesc în care se făureşte lumea poetică. Baza acestor procese sufleteşti o constituie întotdeauna trăirile şi condiţia comprehensiunii creată de acestea. Relaţiile de viaţă stăpînesc fantezia poetică şi se exprimă prin ea, tot aşa cum influenţează şi formarea percepţiei la poet. Procese involuntare, imperceptibile se manifestă pretutindeni aici. Ele lucrează permanent asupra culorii şi formelor lumii în care trăieşte poetul. Aici este punctul în care începe să ni se dezvăluie relaţia dintre trăirea şi fantezia poetului. Lumea poetică există încă înainte ca în mintea poetului să se fi cristalizat concepţia unei opere dintr-o întîmplare oarecare, şi chiar înainte să fi fost scris primul rînd. Procesul în care apare *lumea poetică*, prin intermediul stărilor sufleteşti şi ia naştere o *operă poetică* anumită este determinat de relaţia poeziei cu realitatea vieţii, cu totul diferită de raportul dintre elementele experimentale şi complexul cunoaşterii însăşi. Poetul trăieşte în bogăţia experienţelor lumii umane, aşa cum le găseşte în el însuşi, şi cum le percepe în afara lui ; iar aceste fapte nu sînt pentru el nici date caracteristice pe care le foloseşte spre satisfacerea unor nevoi personale, nici nu fac parte din categoria celor pe baza căror elaborează generalizări. Ochiul poetului se opreşte meditativ, în linişte, asupra lor. Ele au o semnificaţie pen-

tru el ; sentimentele poetului sînt stimulate de ele, uneori slab, alteori puternic, oricît de depărtate ar fi aceste fapte de interesele sale proprii, sau oricît de îndepărtate ar fi în trecut : ele sînt o parte din eul lui.

La urzirea covorului poeziei descriptive, bogat colorat cu motivele ei diverse, lucrează toate forţele omului, ale întregii sale făpturi. Sufletul, sentimentul constituie baza vitală a oricărei poezii, dar el este totodată populat de idei. În omul evoluat, există puţine reprezentări care să nu cuprindă elemente generale, iar în omenire nu există, datorită acţiunii relaţiilor social-generale şi a modurilor de comportare psihologice, nici un individ care să nu fie totodată reprezentativ din diferite puncte de vedere, nici un destin care să nu fie un caz izolat, particular, al unui tip mai general de manifestare a vieţii. Aceste figuri de oameni şi destinele lor sînt astfel făurite în lumina gîndirii şi contemplării, încît chiar dacă înfăţişează o singură stare de fapt sînt totuşi saturate de general şi astfel reprezentative pentru el. În acest scop, nu e nicidecum necesară intercalarea în opera poetică a unor consideraţii cu caracter general, a căror funcţie este de fapt să-l elibereze temporar pe cititor de sub imperiul afectului, al tensiunii, al compătimirii nestăvilite, şi să-l ridice la o stare de spirit contemplativă. În sfîrşit, orice poezie poartă pecetea voinţei din care a izvorît. Chiar Schiller urmărea pretutindeni în frumos răsfrîngerea eticului. Goethe afirmă : „Caracterul personal al scriitorului reprezintă pentru public elementul primordial şi nu măiestria proprie talentului său". Forma voinţei care a activat în crearea operei de artă se manifestă apoi în modul de desfăşurare a acţiunii.

Relaţia dintre fantezie şi chipurile create corespunde, în cadrul anumitor limite, cu raporturile faţă de oameni reali. Astfel, Dickens a trăit în mijlocul personajelor sale ca şi cum ar fi fost semenii lui, a suferit odată cu ei atunci cînd îi pîndea catastrofa, s-a temut de clipa pieirii lor. Balzac vorbea despre personajele *Comediei umane* ca şi cum ar fi trăit aievea ; el le analiza, le critica, le lăuda, ca şi cînd ar fi convieţuit în aceeaşi so-

cietate ; el purta dezbateri îndelungate asupra felului lor optim de comportare într-o situaţie dată. În ce măsură era Goethe emoţionat de afectele tragice ale propriei sale poezii, în procesul elaborării ei, putem deduce din cele spuse lui Schiller : anume că nu ştie dacă poate scrie o tragedie adevărată, dar că-l sperie chiar gîndul de a întreprinde un asemenea lucru şi că e aproape convins că simpla încercare de a o scrie l-ar putea distruge.

Aşadar, poetul se distinge într-o mult mai mare măsură de toate celelalte categorii umane decît sîntem înclinaţi să credem ; şi trebuie să ne familiarizăm cu gîndul — în opoziţie cu o concepţie filistină, care îi consideră şi pe poeţi ca pe nişte oameni cumsecade, nedepăşind media, dar practicînd meşteşugul de scriitor — de a înţelege viaţa interioară şi modul de comportare pe plan exterior al acestor naturi demonice, în funcţie de structura lor specifică şi nu potrivit etalonului mediu al unor oameni obişnuiţi. Pornind de la un astfel de uriaş impuls constructiv, care trece dincolo de voinţă şi intenţie, trebuie înţeleasă şi viaţa şi opera lui Goethe.

Fantezia poetică la Goethe

Fantezia lui Goethe constituie un exemplu clasic pentru corelaţia expusă, în cadrul căreia, prin procese elementare, izvorăsc, cu o uriaşă forţă lăuntrică, creaţiile poetice. În convorbiri, ca şi în poeziile de tinereţe, totul este străbătut de cel mai intens simţămînt vital, fiecare stare de spirit este exprimată cu o energie particulară ; apar imagini care o concretizează ca în cazul simbolurilor ; tot ce spunea sau scria Goethe pe atunci era plin de germenii poeziei în devenire, care încearcă să iasă la lumină.

Din această forţă de exprimare a stărilor de spirit a apărut *darul neasemuit al fanteziei sale în sfera cuvîntului.* Limba este materialul propriu poetului. Ea este mai mult decît atît. Frumuseţea senzorială a poeziei, exprimată în ritm, rimă şi muzicalitate constituie un teri-

toriu specific, cu o mare putere de a impresiona și cu o semnificație ce poate fi desprinsă de sensul propriu-zis al cuvintelor. Cine pune oare pe deplin sub reflectorul conștiinței sensul vorbelor cînd rostește pentru el însuși, de pildă, poezia lui Goethe *Către lună (An den Mond)*! Înțelesul însoțește doar șoptit și misterios cuvintele. Fantezia limbajului poetic rezidă tocmai în faptul că, bazîndu-se pe aceste efecte și încordîndu-și considerabil atenția, poetul îi conferă formă și chip, așa cum pictorul se bazează pe expresivitatea liniilor și culorilor sale. Goethe stăpînea și acționa ca un suveran în imperiul cuvintelor. Această stăpînire izvora din faptul că în el trăirea era pretutindeni și în mod nemijlocit legată de o aspirație impetuoasă de exprimare. În tinerețea sa, nu arareori vorbirea lui trecea, printr-un adevărat salt, de la proză la recitarea versurilor. În cursul plimbărilor sale, el cînta probabil *Imnuri și ditirambe neobișnuite (Seltsame Hymnen und Dithyramben)*, în care ritmul emoției lăuntrice se manifesta muzical. Astfel țîșnea din lăuntrul său arta marilor structuri ritmice libere, cu desfășurarea ei firească și vitalitatea ei. Nicicînd pînă acum o asemenea voință de stăpînire a vieții nu a mai fost exprimată în astfel de ritmuri! În tinerețea lui, el a sfărîmat întreaga limbă tradițională. Pornind de la Klopstock, Goethe a creat un nou stil poetic. În acest scop, a recurs la dialectul său natal. El a valorificat energia vie a verbului. A acționat prin combinații de cuvinte nemaiîntîlnite. Goethe lega într-un chip nou verbele cu anumite prefixe, îmbina substantivul cu o particulă și verbul cu complementul său, ori potența energia senzorială a verbului prin eliminarea particulei. El împreuna substantive, creînd noi și cuprinzătoare structuri verbale, accentua expresivitatea prin repetarea unor cuvinte semnificative, parcurgea traseul întrebării, răspunsului, exclamației, pentru a da glas emoției interioare. Orice stare lăuntrică se exteriorizează într-o melodie proprie limbajului său. Treptat, el atenuează, în primii ani petrecuți la Weimar, folosirea dialectului natal. Moderează exprimarea impetuoasă, realizează în mod desăvîrșit

descrierea emoțiilor sufletești ; prin mijloace noi, cum ar fi folosirea mai susținută a adjectivelor semnificative, el ridică concretul pînă la o intuitivitate senină. Și astfel, în strînsă colaborare cu Schiller, acționînd pe tărîmul unde Luther a pus cîndva bazele limbii noastre literare prin traducerea Bibliei, ia naștere forma clasică a limbii noastre literare. Aceasta este baza pe care se formează remarcabilul său stil. În astfel de realizări, se manifestă neasemuita fantezie a limbajului lui Goethe. Atît de nelimitată este puterea ei, încît întreaga noastră poezie de mai tîrziu este dominată de ea, iar limba sa poetică mai poate trezi și astăzi în cititor cele mai variate stări de spirit.

Această fantezie a lui Goethe în domeniul limbajului, care s-a dezvoltat din năzuința și darul de a exprima trăirea, se leagă și de o uimitoare forță de cuprindere a imaginației în sfera întregii aparențe vizibile a lucrurilor. Pe fondul stărilor emotiv sufletești se așterne frumusețea plastică a lumii concrete.

Pe bazele firești ale unui asemenea talent de a crea *în cadrul orizontului său vizual*, următorul pasaj din *Contribuții la morfologie (Beiträge zur Morphologie)* aduce o anumită lumină : „Aveam darul ca, închizînd ochii, stînd cu capul plecat și imaginînd o floare în centrul de vizualizare al organului vederii, să remarc că aceasta nu-și păstra nici o clipă forma inițială, ci se descompunea, iar dinăuntrul ei se deschideau noi și noi flori, cu frunze colorate, uneori chiar verzi ; nu erau flori naturale, ci fantastice, dar de forme regulate, ca rozetele sculptorului. Era imposibil să precizezi cum germina această creatură, în schimb ea dura atîta cît doream eu și nici nu pălea, nici nu se accentua. Același fenomen îl puteam provoca atunci cînd mă gîndeam la ornamentația unui vitraliu, care de asemenea se modifica mereu, de la centru spre periferie, întocmai ca la caleidoscoapele născocite abia în zilele noastre.“ Așa cum, înainte de a adormi în condiții favorabile, observatorul — fapt experimentat de mine însumi — reușește să vadă în spațiul vizual întunecat nebuloase colorate care iau diferite

înfăţişări şi se transformă, la Goethe se constată o extremă uşurinţă şi frumuseţe a acestor creaţii, produs al unei imaginaţii care zămisleşte plastic şi spontan. Acest dar el îl atribuie, într-o formă modificată, în *Afinităţile elective (Die Wahlverwandtschaften)* — pătrunse întru totul de prezentarea condiţionării noastre fiziologice, chiar şi în manifestările cele mai înalte ale vieţii sufleteşti — personajului atît de drag lui, care este Otilia ; expunerea aminteşte aici de ceea ce istoriseşte Cardanus despre el însuşi. Între somn şi veghe, ea priveşte într-un spaţiu slab luminat, în care îl zăreşte pe Eduard, plecat la război. Forţa pe care o exercită asupra poetului însuşi plăsmuirile fanteziei sale este exprimată cu o adîncă înţelegere în mai multe pasaje din *Torquato Tasso* : „Zadarnic mi-aş opri pornirea care / Ia zi şi noapte în mine ale forme“ * ş.a.m.d. ; apoi, cînd îi descrie Leonorei viitorul drum al exilatului spre Neapole : „Plec travestit, îmbrac vreo biată haină / De pelerin ori de cioban“ ** ş.a.m.d., împărtăşeşti groaza Leonorei, care-l întrerupe parcă pentru a spulbera vraja înfricoşătoare a acestei imagini fantastice. În alegoria dramatică *Pandora*, Goethe a făurit cea mai puternică şi multilaterală descriere poetică a acestor stări sufleteşti.

Înţelegerea naturii poetului la care a ajuns pe baza unor astfel de experienţe, Goethe a generalizat-o în felul următor : „Sesizăm şi mai bine ce reprezintă aserţiunea că poetul şi toţi artiştii autentici trebuie să fie creatori înnăscuţi. Este necesar ca forţa lăuntric productivă să dea la iveală de bună voie, în mod viu, fără vreo intenţie sau vrere anume, acele copii, acei idoli păstraţi de organul văzului, de memorie, de forţa închipuirii ; ele trebuie să se dezvolte, să crească, să se amplifice, să se concentreze, pentru ca din năluci efemere să devină imagini reale, prezente.“ „Eu sînt, istorisea el cancelarului Müller, atît de neobişnuit dotat în ceea ce priveşte capacitatea de percepţie senzorială, încît reţin în memorie

* Traducere de Alexandru A. Philippide.
** Idem.

toate contururile şi formele, cu cea mai mare acuitate; în acelaşi timp, diformităţile şi defectele mă afectează cumplit." „Fără capacitatea mea deosebită de percepere şi înregistrare, n-aş putea să creez personajele atît de vii şi puternic individualizate. Această claritate şi precizie în percepere m-a amăgit ani de-a rîndul în trecut, făcîndu-mă să cred că aş avea chemarea şi talentul de a desena şi picta." În acelaşi sens exprimă Goethe sensul poeziei în maximele sale : „Poetul este legat de reprezentări. Forma lor cea mai desăvîrşită apare atunci cînd ele rivalizează cu realitatea, adică, atunci cînd descrierile devin atît de vii, datorită spiritului, încît pot fi considerate pentru oricine ca prezente."

Acţionînd conjugat, în Goethe, aceste două feluri de fantezie poetică de o intensitate excepţională dau naştere universalităţii talentului său poetic, fără seamăn în timpurile moderne. El însuşi a descris forţa şi specificul acestuia în prezentarea ultimilor ani petrecuţi la Frankfurt. „Talentul meu, foarte productiv, nu mai mă părăsea de cîţiva ani nici o clipă ; ceea ce vedeam treaz peste zi, se transforma adeseori noaptea în adevărate visuri şi cînd deschideam ochii îmi apărea fie un întreg nou şi straniu, fie o parte a unui lucru existent." Darul acesta natural acţiona întotdeauna în el, atît în singurătate cît şi în mijlocul societăţii. Tot atunci a exprimat el, în *Prometeu (Prometheus)*, conştiinţa suverană a acestei forţe creatoare. El trebuia să considere acest dar drept „ceva cu totul natural", ceva ce se manifesta „fără voie, ba chiar împotriva propriei voinţe". Uneori acest „ceva" rămînea mult timp în stare pasivă şi nu putea, nici cu eforturi, produce nimic. Alteori, pana abia putea ţine pasul „torentului poetic nocturn". Şi opere mai mari au fost create atunci sub imperiul inspiraţiei, după ce le-a purtat cu sine îndelung, încercînd treptat să le dea chip ; a scris *Suferinţele tînărului Werther (Die Leiden des jungen Werthers)* în patru săptămîni, „aproape inconştient" şi parcă mînat de un vis, fără să fi aşternut anterior pe hîrtie o schiţă a întregului sau să fi dezvoltat vreuna dintre părţi încît aproape că n-a găsit nimic

de modificat după aceea ; astfel a fost făurită opera lui cea mai desăvîrșită, cea mai unitară, înainte de *Hermann și Dorothea (Hermann und Dorothea)*. În toate acestea, însușirile fanteziei poetice ne întîmpină cu cea mai mare intensitate : o creație involuntară, legică, desprinsă de viața obișnuită și de țelurile ei, din plenitudinea forțelor sufletești. Acest caracter specific al poeziei lui de tinerețe se menține pînă mult mai tîrziu, modificat doar printr-o stare de calm, chibzuință și printr-o moderare a fanteziei. După perioade lungi de pregătire, urmează etape de creație intensă, mormanul de lemne adunat treptat — așa scrie el în 1795, cînd lucra la *Wilhelm Meister* — „începe în sfîrșit să ardă". El se înconjoară de singurătate, mai ales în castelul din Jena, pentru a-și păstra starea de spirit poetică și coeziunea interioară a creației. Numai că singură voința nu asigură o reușită fericită : ceea ce e optim în creație vine întotdeauna involuntar. Astfel se dezvoltă capacitatea sa creatoare la mari intervale de timp. „Mi s-au imprimat atît de adînc în suflet, teme importante, legende, străvechi tradiții istorice, încît le-am păstrat patruzeci, cincizeci de ani vii și active în lăuntrul meu ; mi se pare că cel mai important lucru este să văd reînnoindu-se în puterea mea de închipuire asemenea imagini prețioase, putere care, ce-i drept, se transformase mereu, dar fără să se schimbe, maturizîndu-se, pentru a ajunge la o formă mai pură, la o expunere mai bine conturată." La alți poeți, ca de pildă la Schiller, apariția oricărei opere reprezentative rezultase dintr-o muncă uriașă și conștientă. Poate că această forță a voinței, care propulsează, se transmite și acțiunii, dîndu-i acea mișcare puternică, admirabilă în dramele lui Schiller, în timp ce, chiar cele mai desăvîrșite lucrări ale lui Goethe nu vădesc o astfel de calitate. Apoi, Goethe nu era cu totul independent de părerea prietenilor cu privire la ceea ce începuse, și asta chiar în timpul lucrului. Mai ales Schiller l-a influențat în mod hotărîtor în direcția continuării lui *Wilhelm Meister* și a lui *Faust*. În alte cazuri, anumite păreri l-au determinat să renunțe la unele proiecte poetice.

Ca şi alţi mari povestitori, putea şi el fi adînc mişcat, cutremurat de simpla apariţie a plăsmuirilor fanteziei sale. Reprezentîndu-şi toate detaliile unei situaţii din *Wilhelm Meister*, „el începu, în cele din urmă, să plîngă amarnic". În timp ce citea un fragment din *Hermann şi Dorothea*, pe care abia îl scrisese, i se întîmplă acelaşi lucru; „aşa te topeşte căldura propriilor tăi cărbuni", spuse el ştergîndu-şi ochii.

Părerea cea mai întemeiată în ce priveşte puterea şi specificul acestei fantezii se formează însă abia cînd urmărim efectul ei asupra fiecărui element constitutiv al făpturii lui Goethe. Influenţa ei i-a străbătut întreaga viaţă, concepţia asupra lumii, idealurile. Fantezia îl stăpînea pe tînăr, din vremea cînd multiplele lui forţe nu erau încă deplin organizate. În anii tumultuoşi ai tinereţii, ea i-a exacerbat bucuriile şi durerile dincolo de orice limită; a îmbrăcat întreaga realitate într-un văl de frumuseţe, conferindu-i astfel darul de-a vrăji şi de-a înflăcăra bărbaţi şi femei; dar în timp ce uneori idealiza prezentul, iar alteori exagera în mod intolerabil, ceea ce se manifestă, restrictiv, în orice relaţie de viaţă, antrenîndu-l după sine prin noi suite de imagini în depărtări infinite, fantezia îi sporea neliniştea, neîmpăcarea tinereţii şi a conştiinţei lui geniale — pînă la jocul cu sinuciderea, pînă la orice formă de nestatornicie în prietenie, dragoste, muncă, ţeluri de viaţă, pînă la spiritul demonic din supraom, aşa cum este exprimat în *Urfaust* (versiunea iniţială a lui *Faust*). El i-a apărut atunci lui Jacobi ca un posedat, căruia nu-i este permis în nici un caz să acţioneze în mod arbitrar. Fantezia îi acorda iar şi iar în poezie o eliberare temporară de neliniştile vieţii sale, căci el ridica această viaţă în lumea aparenţelor. El îşi uşura sufletul prin confesarea frămîntărilar sale. Se desprindea din stringenţa propriilor sale condiţii de viaţă pe care le situa în afara lui — ca pe ceva străin de el şi care-şi găsea locul în imperiul forţei de închipuire poetice, unde, desprins de condiţionarea lăuntrică, se putea dezvolta în mod consecvent. Şi tot fantezia i-a fost de ajutor atunci cînd, depăşindu-se pe sine, s-a în-

dreptat spre idealurile maturității. Căci aceste idealuri se bazau pe ridicarea vieții, în totalitatea ei, la importanța maximă dată în ea; astfel, înțelegerea, ca și realizarea acesteia în opoziție cu regulile moralei abstracte, erau legate de plăsmuirile fanteziei trecutului, viitorului, posibilului; căci viața însuflețitoare a acestor imagini stă la temelia oricărei concepții despre propriul eu. În sfîrșit, fantezia poetică i-a dezvăluit lui Goethe taina naturii și a artei. Și tot așa cum contemplarea dezinteresată a naturii se înrudea cu creația artistică, la fel i se dezvăluia și obiectul acesteia, natura, în trăirea forțelor fanteziei, care deveneau în el însuși eficient creatoare. Natura îi apărea ca o putere acționînd în mod legic, cu un scop definit, care se manifestă în metamorfoză, dezvoltare, în arhitectonica formelor tipice, în armonia întregului. De aceea, arta trebuia să fie pentru el manifestarea cea mai înaltă a unei naturii active.

Trăire și poezie

Din relația între viață, fantezie și configurarea unei opere decurg toate însușirile generale ale poeziei. Orice operă poetică aduce în reflectorul prezentului o singură întîmplare. Ea redă de aceea simpla aparență a realității, prin cuvinte și prin legăturile dintre acestea. Astfel, ea trebuie să folosească toate mijloacele limbii pentru a genera impresii și a produce iluzii, iar în această tratare artistică a limbii constă o primă și foarte importantă valoare a operei. Ea nu urmărește să fie expresia sau reprezentarea vieții, ci izolează obiectul ei din complexul real al vieții și îi atribuie integralitate prin el însuși. Ea îl eliberează pe cel ce o înțelege prin aceea că îl aduce în această lume a aparenței, în afara necesităților existenței sale reale. Îl înalță pînă la sentimentul existenței sale. Îi satisface omului, limitat de condiția sa de viață, dorul de a trăi în forme de viață pe care nu le poate realiza el însuși. Îi ridică privirea spre o lume mai înaltă, mai puternică și îi angajează întreaga

fiinţă în retrăirea proceselor sale sufleteşti într-o desfăşurare pe măsura lui, de la bucuria produsă de sunet, ritm, plasticitate senzorială pînă la suprema înţelegere a faptului întîmplat în raport cu întreaga desfăşurare a vieţii. Căci fiecare operă autentic poetică subliniază, prin secţiunea din realitate pe care o înfăţişează, o însuşire a vieţii, care n-a fost văzută pînă atunci în acel fel. Făcînd vizibilă o înlănţuire cauzală de procese sau acţiuni, ea determină totodată o retrăire a valorilor, care în complexitatea vieţii revin unei întîmplări şi părţilor ei constitutive. Întîmplării i se atribuie astfel o deosebită semnificaţie. Nu există nici o operă literară naturalistă importantă care să nu exprime astfel de trăsături însemnate de viaţă, oricît de dezolante, bizare, supuse naturii oarbe ar fi ele. Ingeniozitatea celor mai mari scriitori constă în ştiinţa de a prezenta întîmplarea în aşa fel încît complexitatea însăşi a vieţii şi sensul ei să răzbată prin ea. Astfel, poezia ne dezvăluie sensul vieţii. Cu ochii marelui poet, descoperim valoarea şi corelaţiile faptelor omeneşti.

La temelia creaţiei poetice stă deci trăirea personală, înţelegerea unor realităţi străine, lărgirea şi adîncirea experienţei prin idei. Punctul de pornire al creaţiei poetice este întotdeauna experienţa de viaţă, ca trăire personală sau ca înţelegere a altor oameni, contemporani sau din trecut, ca şi a evenimentelor în cadrul cărora aceştia au acţionat împreună. Fiecare din nenumăratele situaţii de viaţă prin care trece poetul poate fi considerată, în sens psihologic, ca o trăire : o relaţie cu rădăcini mai adînci faţă de poezia lui poate apărea numai în cazul acelor momente ale existenţei sale, care îi dezvăluie *o singură trăsătură a vieţii*. Şi orice impuls i-ar veni scriitorului din lumea ideilor — iar influenţa acestora asupra lui Dante, Shakespeare, Schiller a fost foarte mare — toate ideile religioase, metafizice, istorice nu sînt pînă la urmă decît cristalizări ale unor întîmplări însemnate din trecut, reprezentări ale acestora ; numai în măsura în care îl fac pe poet să-şi înţeleagă propriile experienţe ele îi servesc să observe noul din viaţă. Idea-

lismul libertății, așa cum Schiller l-a preluat de la Kant, i-a lămurit doar marea experiență interioară prin care natura sa elevată, în conflict cu lumea, a devenit sigură de demnitatea și suveranitatea ei.

Ce bogăție de modificări ale experienței poetice se va dezvolta pornind de aici! În măsura în care tragedienii greci au transpus pe plan exterior, dramatic-spectacular, lumea religioasă lăuntrică, a apărut o expresie a unei trăiri adînci, care constituia, în același timp, reprezentarea unei realități exterioare puternice; de aci trebuie să fi rezultat un efect fără egal. Noi mai aflăm ceva din aceste efecte în reprezentațiile de la Oberammergau și în oratoriile noastre. Shakespeare se dăruiește cu totul unei întîmplări petrecute în afară, pe care o înțelege. El introduce în aceasta propria lui viață și astfel iau naștere oamenii lui atît de multilaterali, oameni pe care doar natura îi poate făuri, și tot atît de profunzi pe cît de pătrunzătoare îi e trăirea. Goethe exprimă propria-i trăire, munca creatoare desfășurată asupra lui însuși, și în această relație dintre trăire și exprimarea ei se exteriorizează ceea ce este totdeauna ascuns observației în viața sufletească, întreaga ei desfășurare și profunzime. Pretutindeni aici, relația dintre trăirea personală și exprimarea ei se împletește cu relația dintre datele exterioare și comprehensiune, în proporții diferite. Căci în trăirea personală este dată o stare sufletească, dar totodată, în relație cu ea, obiectivitatea lumii înconjurătoare. În înțelegere și redare este sesizată viața sufletească străină, dar ea există totuși numai prin propria viață sufletească ce-i este imprimată. Numai tăria și coeziunea acestor momente, în diferitele ipostaze modificate ale trăirii poetice, sînt mereu reînnoite. Pe acest fundament se dezvoltă darul de vizionar al poetului, care ne edifică asupra noastră înșine, asupra lumii, asupra celor mai profunde abisuri ale naturii umane și asupra plenitudinii individualităților, astfel iau naștere nenumăratele forme ale acestui talent de vizionar. Ridicînd, pe această bază, o întîmplare la rangul de fapt semnificativ, apare o creație poetică. Așa cum într-un corp fizic deo-

sebim componentele lui chimice, greutatea, temperatura, și le studiem pe fiecare în parte, tot așa deosebim în opera literară descriptivă, în epopee, în romanță sau baladă, în dramă sau roman, subiectul, atmosfera poetică, motivul, caracterele și mijloacele de exprimare. Cel mai important dintre aceste concepte este motivul : căci în el este cuprinsă experiența poetului în toată însemnătatea ei. De el sînt legate subiectul, caracterele și forma poetică. Și tot el cuprinde în sine forța creatoare, care determină configurația operei. Aceste momente diferite, ce pot fi deosebite în cadrul operei literare, se dezvoltă ca într-o creștere organică pe baza experienței de viață, fiecare dintre ele îndeplinind o anumită funcțiune în complexitatea operei. Așadar, fiecare lucrare literară este o creație vie, cu un specific diferit. Înțelegerea supremă a unui scriitor ar fi atinsă dacă am putea dezvălui chintesența condițiilor din lăuntrul lui și din afară, condiții grație cărora apare creația, determinată de modificarea trăirii, a înțelegerii și a experienței lui și dacă am putea cuprinde relația care, pornind de la modificare, făurește motivul, subiectul, caracterele și mijloacele de exprimare.

Cînd încerc să prezint raportul dintre viață, experiența de viață, fantezia și operele poetice ale lui Goethe, mă impresionează din nou și mai presus de orice minunata unitate și armonie a acestei existențe. Nu există în el aproape nici o enigmă și disonanță. Viața sa este o creștere continuă după o lege interioară. Și cît de simplă este această lege, cît de regulat și constant acționează ea ! Prin contemplarea forței creatoare a naturii, Goethe copiază în mod creator viața, care constituie obiectul poeziei, iar după legitatea interioară găsită aici el își făurește lumea lui poetică și se făurește pe sine însuși. Și una, și alta, într-o legătură indestructibilă.

Condiția apariției acestui fenomen excepțional trebuie căutată în istoria spiritului german ; de la Luther și Leibniz, acesta a tins către o armonie lăuntrică între religie, știință și poezie, care să se bazeze pe o adîncire a spiritului în sine însuși și pe o configurare a sa pe măsura

acestei adînciri. Aşa a apărut acea forţă epocală a cărei efecte unitare s-au răspîndit din Germania în toată Europa, începînd cu secolul al XVIII-lea. Această forţă e prezentă în toate creaţiile vremii lui Goethe. Prin relevarea general-umanului din străfundurile inconştiente ale existenţei noastre, Goethe era legat de filozofia transcendentală a lui Kant, Fichte şi Hegel, de muzica instrumentală a lui Beethoven ; iar în ce priveşte idealul făuririi omului pe baza legii interioare a fiinţei sale, el se găsea într-un acord total cu aceiaşi filozofi, ca şi cu Schiller, Humboldt şi Schleiermacher. Pe tărîmul acestei noi culturi, a luat naştere lumea poetică pe care au creat-o Goethe, Schiller şi Jean Paul şi care a fost dusă apoi mai departe de Novalis şi Hölderlin.

Întreaga dezvoltare spirituală a Europei a fost ulterior influenţată de această nouă şi epocală forţă. De pe aceste poziţii, Goethe a aflat rezolvarea supremei probleme a creaţiei poetice, aceea de a ajunge la comprehensiunea vieţii din ea însuşi şi de a o înfăţişa apoi, în întreaga ei semnificaţie şi frumuseţe. Talentul poetic este pentru el doar cea mai desăvîrşită manifestare a unei forţe creatoare, care acţiona chiar în viaţa lui. Viaţa, creaţia şi scrisul au devenit pentru el un ansamblu corelat, întemeiat pe studiul ştiinţific. Din această relaţie a izvorît adevărul, naturaleţea candidă, viziunea pură, tălmăcirea simplă a existenţei noastre, care reunite au devenit un model pentru toţi gînditorii, poeţii şi scriitorii ce i-au urmat.

Recurg acum la o metodă comparativă pentru a pune în evidenţă esenţa acestei poezii atît prin înrudire cît şi prin contrast. Shakespeare şi Goethe ni se înfăţişează astăzi pe acelaşi plan, ca figurile cele mai de seamă ale literaturii mondiale moderne. Şi tocmai ei reprezintă, aşa cum am văzut, modificări ale experienţei poetice deosebit de importante şi în consecinţă ale modului de a-i înfăţişa pe oameni. Cei doi mari vizionari ai lumii germanice care au privit cel mai adînc chipul tainic al vieţii se completează reciproc, iar alte naturi înrudite se află alături de ei.

Shakespeare

Scrisorile lui Dickens şi informaţiile pe care le avem despre viaţa lui ne deschid o fereastră spre atelierul unui scriitor. El ne apare ca un geniu care şi-a petrecut viaţa în experienţe ale cunoaşterii faptice, în observarea atentă şi totuşi involuntară a ceea ce îi ofereau mereu alte sfere ale experienţei. A trecut în goană prin atîtea ocupaţii, atîtea situaţii de viaţă, ca ucenic, copist la un avocat, reporter în parlament şi în ţară, avînd posibilitatea de a cerceta atît de multe fapte, studiind temeinic închisorile şi casele de nebuni ale celor mai multe ţări din Europa, ca şi fauna lor socială, încît în Germania nu există nici un scriitor a cărui viaţă să se poată compara cu a sa. De aceste experienţe se leagă şi caracterul său tumultuos, erorile enorme ale firii sale febril active, nepăsarea sa faţă de orice cultivare a propriei persoane, faţă de orice activitate intelectuală mai înaltă. Şi toate acestea reprezintă latura exterioară a unei vieţi pline de bucurii şi suferinţe, în convieţuirea cu personajele zămislite din materialul provenit din experienţa sa : el se identifica cu tot ce vedea în afara lui.

Atunci cînd studiem, pe baza unor date atît de precise, creaţia literară a contemporanului lui Stuart Mill, pornind de la aceste cunoştinţe, se răsfrînge o lumină şi asupra vieţii interioare şi a creaţiei, în aparenţă de neînţeles pentru noi, a celui ce a fost contemporanul lordului Bacon.

Shakespeare pare învăluit într-un întuneric de nepătruns. Cercetările cele mai zeloase au reuşit să descopere ca materiale autentice doar cîteva documente reprezentînd acte bisericeşti şi afaceri judiciare, la care se adaugă numai cîteva pasaje polemice ale unor scriitori din vremea lui. Se pare că persoana lui n-a atras în prea mare măsură atenţia contemporanilor. Dramele sale pot fi folosite doar cu mare prudenţă pentru a trage anumite concluzii cu privire la modul de a gîndi, la convingerile lui religioase sau filozofice şi chiar la caracterul său. Sonetele shakespeariene sînt ele însele o taină, deoarece nici

nu îndrăznim să le luăm *ad litteram*, din cauza sentimentelor extrem de paradoxale exprimate în ele, și nici nu putem renunța cu ușurință să presupunem că ele conțin sîmburele unei simțiri personale, extrem de subiective.

Pornim de la cîteva date certe privind structura scriitorului, furnizate chiar de operele sale. La Shakespeare găsim un ansamblu de imagini atît de judicios, temeinic și concret percepute încît nici nu se pot compara cu ansamblul imaginilor precis conturate ale vreunui alt scriitor. Trebuie să presupunem la el o putere de percepție și de memorizare, în raport cu care tot ce au istorisit Goethe și Dickens despre ei înșiși se află la mare, foarte mare distanță. Chiar terminologia folosită, el o stăpînește în mod remarcabil : M. Müller a calculat că Shakespeare mînuiește aproximativ 15.000 de cuvinte, aproape de două ori mai multe decît Milton. Cunoștințele sale cu privire la plante și animale au fost apreciate de cercetători experți ca fiind uimitor de precise și de cuprinzătoare. El vorbește despre șoimi și despre vînătoarea de șoimi ca unul care a trăit o viață de vînător, astfel încît abia studiile unui cunoscător au putut lămuri unele pasaje. Despre cîini vorbește ca și cum, asemeni lui Walter Scott, ar fi avut mereu la picioarele sale cîteva dintre aceste animale, de care ar fi fost foarte legat. Într-o vreme în care pînă și medicii se mai află sub imperiul unor concepții superstițioase cu privire la nebuni, el apare ca un observator atît de pătrunzător al unor stări psihopatologice, încît psihiatrii de notorietate ai vremilor noastre au studiat personajele sale așa cum sînt studiate fenomenele naturii înseși. Cunoștințele sale cu privire la cazuri și afaceri judiciare sînt atît de competente, încît juriști englezi de seamă nu le pot explica decît presupunînd că, în calitate de secretar al unui jurist, ar fi avut prilejul să se pregătească temeinic din punct de vedere profesional. Iar amploarea și profunzimea cu care zugrăvește caracterele reprezintă pentru noi limita maximă a capacității poetice.

O astfel de performanță presupune, la origine, nu numai existența unei deosebite forțe de percepție și memo-

rizare ; trebuie să ne imaginăm şi geniul care realizează toate acestea, identificat întru totul cu materialul faptic, sesizînd, observînd, uitîndu-se cu totul pe sine şi transpunîndu-se în tot ceea ce receptează. Fără să vreau mă gîndesc la cuvintele lui Leopold von Ranke : Aş vrea ca eul meu să dispară şi să văd lucrurile aşa cum au fost la origine. El nu trăia în el însuşi, ci în ceea ce exista în afara lui şi acţiona asupra lui. El era doar un mare ochi spiritual. Nu simţea nevoia să creeze în el un ansamblu coeziv de convingeri dinamice sau să-şi făurească un eu de o forţă impunătoare ; el este descris ca un om blînd şi gingaş, asemeni lui Rafael, şi totuşi i-a fost dat să urmărească orice natură şi pasiune omenească pînă la ultima ei consecinţă şi pînă în ascunzişurile ei cele mai tainice. Modul său de expunere este pe deplin consecvent ; el îi prezintă pe oameni aşa cum în viaţă observatorul îi vede din afară, cu claritatea contururilor lor corporale, în plină manifestare a voinţei lor, temeiurile ultime ale acţiunilor acestora rămînînd uneori de nepătruns.

Informaţiile despre viaţa lui corespund acestei imagini. Pulsul acelerat, aproape febril al eroilor săi bătea şi în el ca şi în Marlowe şi în Ben Jonson. La 18 ani e însurat, în anul următor împovărat de grija unei familii (născut în 1564, căsătorit în 1582, fiica lui Susanne născută la 26 mai 1583, Hamnet şi Judith în 1585), între 1585 şi 1587 apare la Londra pentru a-şi cîştiga existenţa după ce împlinise douăzeci de ani. În 1592, la douăzeci şi opt de ani, dobîndise gloria şi o bună stare materială, încît Robert Greene, într-un pamflet al acelei epoci, îl caracterizează astfel : „an absolute Johannes Factotum and in his own conceit, the only Shake-scene in a country" *. Este apoi, în 1598, recunoscut, numele lui apare pe coperţile dramelor sale. Chiar de atunci începe să se pregătească pentru retragerea la Stratford. În 1602, la 32 de ani, este un gentilom de ţară, bine situat, la Stratford,

*„Fiind un desăvîrşit Johannes factotum, se socoteşte singurul scuturâ-scenă (shake-scene) dintr-o ţară" (în original în engleză) (*n.t.*).

deşi continuă să lucreze la Londra. În deceniul al patrulea al vieţii sale, îl găsim acolo (data exactă n-a putut fi stabilită pe baza documentelor găsite pînă acum), locuind o casă impunătoare, înconjurată de grădini, odihnindu-se după agitaţia unei vieţi tumultuoase. Cariera sa era încheiată. La 23 aprilie 1616, la vîrsta de 53 de ani, moare la Stratford, imediat după nunta fiicei lui mai mici.

În ce priveşte cele două momente despre care se spune în general că ar fi hotărîtoare în viaţă, căsătoria şi alegerea profesiei, pare-se că, hotărîrile luate în grabă, precipitat, au fost urmate de o viaţă trudnică şi plină de dezamăgiri. O atitudine fermă în viaţă şi o strunire hotărîtă şi clară a acesteia sînt prezente în anii săi de maturitate şi oricît de ciudat ar părea, coerenţa acţiunilor din viaţa sa nu se regăseşte numai în poezia lui, ci şi în voinţa sa de-a se ridica împreună cu familia în casta înstărită a gentilomilor de ţară *. Asemeni lui Dickens, el n-a cunoscut viaţa şi oamenii ca un spectator flecar care priveşte lucrurile din afară, ci îşi juca propriul rol, în comediile cele mai îndrăzneţe, ca dealtfel şi în tragedii. Avea una din acele firi viguroase, optimiste, care preferă să facă ceva greşit decît să nu facă nimic. Ca şi el, Cervantes, singurul scriitor comparabil cu Shakespeare în cunoaşterea vieţii, şi-a trăit viaţa frămîntată într-un ritm precipitat, ca secretar al unui legat papal, ca soldat în cele mai diverse campanii, ca sclav pus în lanţuri şi ca scriitor. Şi tocmai experienţe atît de variate, impregnate de un dinamism tineresc, în luptă necontenită cu realităţile, au oferit unor astfel de scriitori materialul de bază al orizontului lor de trăire. Chiar Eschil şi Sofocle au ajuns la înţelegerea lumii în cadrul unei vieţi active, ca cetăţeni şi soldaţi. Abia Euripide şi-a petrecut viaţa, ca literat, retras în propria lui bibliotecă.

Modul în care propria lui viaţă i-a furnizat acea uriaşă experienţă privind lumea, reflectată în dramele sale, poate fi urmărit şi în continuare. Cît de des revin în

* În original, „wohlhabende Landgentry (*n.t.*).

scrierile lui peisajele din jurul Stratfordului, în care şi-a petrecut copilăria, cu dulcile sale coline, cu verdeaţa bogată a cîmpiilor, cu satele ascunse de arbuştii şi livezile printre care se strecura rîul Avon. Este peisajul care formează fundalul din *Visul unei nopţi de vară*, al *Poveştii de iarnă*. Poezia şi sărbătorile populare, vesela Anglie de altădată îşi mai revărsa strălucirea asupra ţării. Prologul la *Îmblînzirea scorpiei* şi multe scene din *Nevestele vesele din Windsor* ne amintesc persoane şi întîmplări din acele zile de tinereţe. În timpul peregrinărilor sale, prindea ca din zbor cîntece populare şi legende. Pe atunci, se înregistrau în sufletul lui deschis tuturor impresiilor imagini ale plantelor şi animalelor printre care se plimba voios fiul proprietarului de pămînt, poate chiar vînătorul pasionat (cine nu-şi aminteşte de povestea vînătorii pe terenul interzis al gentilomului de ţară din vecinătate) ; şi tot aici i se ofereau destule ocazii pentru a auzi frecventele glume pe seama micilor ţărani mărginiţi şi burghezilor limitaţi, înfăţişaţi apoi în piesele sale. Dar tot din această viaţă plină de voioşie străbate trecutul măreţ şi sîngeros al ţării sale ; căci de la Stratford porneşte drumul romantic de opt mile ce duce la castelul Warwick unde, între turnuri masive sau sub monumente funerare, umbrele trecutului, printre care şi aceea a marelui făuritor de regi însuşi, bîntuiau în plină zi. Cu cîteva mile mai departe se afla Kenilworth, aparţinînd pe atunci lui Leicester, în serviciul căruia se afla o rudă a lui Shakespeare ; iar comentatorilor le plăcea să-şi închipuie că la marile festivităţi pe care favoritul reginei le dădea acolo în cinstea ei, a fost de faţă şi băiatul de unsprezece ani.

Dar oricum s-ar fi petrecut lucrurile, băiatul a cunoscut de timpuriu oglindirea vieţii, în poezie, la Stratford ; în acest oraş plin de viaţă, în ale cărui tranzacţii comerciale şampania, vinul roşu şi muscatul nu jucau un rol neînsemnat, au avut loc, între 1569 şi 1587 — anii de copilărie şi tinereţe a lui Shakespeare — nu mai puţin de 24 turnee ale unor trupe de teatru. Goethe şi Dickens povestesc, şi unul şi celălalt, cum din fragedă copilărie,

personajele lor literare se împleteau cu propria lor viață. „Este ciudat", istorisește Dickens, „cum mă puteam consola de micile mele necazuri, atribuind personajelor mele favorite propriile mele suferințe. O săptămînă întreagă am fost Tom Jones (un Tom Jones copilăros, o făptură nevinovată). O lună în șir, cred, mi-am creat ca proprie identitate pe aceea a lui Roderich Random. Fiecare șură din vecinătate, fiecare piatră din biserică, fiecare petic de pămînt din cimitir se împletea în mintea mea, într-un anumit fel, cu cărțile și reprezenta un loc devenit celebru în aceste cărți." Aceste amintiri exprimă mai bine decît ar putea-o face oricare dintre noi, modul în care ar trebui să evocăm rolul în viața tînărului Shakespeare, al personajelor de legendă ca și al celor de pe scenele teatrelor și felul în care eroii din trecut au început să evolueze în fața ochilor lui, în locurile istorice din Warwickshire.

Există motive întemeiate să presupunem că încă de timpuriu, la Stratford, Shakespeare a început să cunoască greutățile vieții, și că dificultățile ivite în afacerile tatălui său l-au silit de tînăr să-și dea seama de aspra realitate ; același lucru s-a repetat mai tîrziu și în cazul lui Dickens. Shakespeare era încă tînăr cînd a cunoscut experiențele pasionale ale dragostei și căsătoriei. Apoi a urmat Londra. El, care în tinerețe n-a privit niciodată înapoi și prefera să facă orice, chiar lucruri nesigure, decît să rămînă inactiv (ce contrast în comparație cu personalitatea tînărului Goethe, atît de ponderată, conștientă de sine și de fapt, în ciuda aparentei sale dăruiri, stăpînindu-se deplin în fiecare moment !), odată ajuns la Londra, probabil cu destule manuscrise îndesate în bocceaua sa, și-a întemeiat întregul curs al vieții pe cariera de autor dramatic și actor. Trupa de teatru Globus, în care a intrat, era legată de bugetul reginei și, sub Iacob, a fost angajată, printr-un decret, ca King's Players *. Sonetele sale exprimă mișcător noua umbră în care viața s-a în-

* Actori ai regelui (în original în l. engleză) (n.t.)

văluit, acest pas odată făcut. Devine evident ce l-a atras dacă luăm în consideraţie pasiunea lui Goethe, a lui Dickens pentru teatru sau cînd ne întoarcem cu gîndul la Molière şi Sofocle ; actorul şi în acelaşi timp creatorul literar care a fost Shakespeare îşi întemeia genialitatea pe aceeaşi capacitate a fanteziei de a lua diferite înfăţişări, de a transforma cuvîntul poetului în măiestrită realitate, prin jocul actorului.

Şi ce rol covîrşitor trebuie să fi avut profesiunea în viaţa lui Shakespeare ! Ea nu numai că l-a dotat cu variate cunoştinţe în domeniul scenei, ci pare să fi dezvoltat în el, ca şi în cazul lui Molière, facultatea, ajunsă la o veritabilă virtuozitate, de a se identifica în mod desăvîrşit cu cele mai diferite caractere. Se observa la actor că era mereu altul şi că gîndea şi simţea mereu altfel în roluri diferite. Vocaţia temperamentului lui Shakespeare de a însuma varii individualităţi, darul de a privi prin ele viaţa şi lumea în toată diversitatea lor, de a se simţi el însuşi multilateral, îl fortificau ca actor. Situaţia lui socială independentă, punîndu-l în relaţie cu cele mai înalte cercuri şi totodată cu lumea vagabonzilor din Londra acelor vremi, îi oferea prilejul unic de a-şi asimila scenele atît de schimbătoare ale vieţii omeneşti şi caractere dintre cele mai felurite, îi impunea ca autor dramatic, să ia pana în mînă şi să scrie despre cele văzute.

Într-una din convorbirile sale cu Eckerman, Goethe spune că în comparaţie cu Walter Scott, de pildă, el a fost dezavantajat în privinţa subiectelor oferite de viaţă. A trebuit să recurgă în *Wilhelm Meister* la nobilimea de ţară şi la actori pentru a face ca în roman mişcarea să devină mai vie ; în genere cu cît se străduia şi cerceta mai intens natura muncii literare, cu atît mai dureros resimţea condiţiile grele în care a lucrat. Shakespeare a scris într-o epocă istorică deosebit de prielnică. Cele citite despre Roma în Plutarhul său, stăruitoarele rămăşiţe ale trecutului englez din jurul său, ca şi ambianţa epocii elisabetane, marcată de caracterele ei brutale, de dramaticele consecinţe ale acţiunilor politice şi de sîngeroasele deznodăminte, trebuiau să apară privirii acestui geniu,

preocupat de cea ce era esenţial, ca un fel de ordine în care se integrau naturi eroic-active şi catastrofe violente ; şi toate acestea erau văzute, ca să spunem aşa, pe stradă. Pe străzi putea fi văzută regina călărind spre Tower şi plimbîndu-se cu barca pe Tamisa. Shakespeare îi vedea pe toţi cei ce făureau atunci istoria, în mod nemijlocit, perindîndu-se pe o scenă aflată în faţa sa. Culorile vii ale vieţii, aşa cum aceasta se înfăţişa şi se dezvolta în Evul mediu, traseul personal dar evident al diferitelor destine şi asupra lor îndreptat ochiul modern, format sub influenţa umaniştilor, cercetătorilor naturii şi oamenilor politici — iată ce reprezenta Shakespeare.

Cu cele de mai sus concordă şi puţinul pe care îl ştim despre cultura lui. Cercetătorii lui Shakespeare au depăşit cu totul etapa în care se credea că el ar fi fost un geniu spontan, natural. Ne putem închipui ce reprezenta în realitate cultura lui. Faptul că Ben Jonson îi atribuie cunoştinţe limitate de latină şi încă şi mai reduse de greacă, trebuie înţeles de pe poziţia unui rival, care este în elementul său în cultura clasică ; dar pentru Shakespeare era suficient să simtă suflul antichităţii, prin limbile acesteia şi prin coloratura limbajului propriu literaturii ei. În rest, îi citea pe Plutarh (pe care îl iubea mai mult decît pe toţi ceilalţi antici) şi pe Ovidiu, în traducere ; în această privinţă, nu se deosebea în mod esenţial de Schiller. A citit, fără îndoială, *Gargantua şi Pantagruel* de Rabelais, dar se pare că pe atunci exista o traducere engleză a acestui roman ; tot astfel l-a citit şi pe Montaigne în traducerea lui Florio, cu care se afla în relaţii personale. Scrierile italiene le-a cunoscut probabil în original, dar nimic nu e mai sigur decît faptul că Shakespeare nu avea un interes propriu-zis pentru ştiinţă şi că nu simţea nevoia expresă de a-şi forma o concepţie consecventă despre conexiunea fenomenelor naturale. Sîntem noi oare îndreptăţiţi să supunem orice scriitor unui interogatoriu amănunţit asupra convingerilor sale privitoare la divinitate, la supravieţuirea sufletului sau la orice alt principiu al metafizicii ? Esenţa geniului rămîne aprofundarea, concentrarea. Mai ales Shakespeare,

care privea lumea cu ochii oamenilor de toate categoriile, a fost mult prea liber în puternica şi spirituala sa pătrundere a celor mai diverse moduri de a gîndi şi a caracterelor, pentru ca situarea între limitele unei singure viziuni să nu i se fi părut o adevărată închisoare. E drept că îl interesau şi unele subtilităţi ale dialecticii gîndirii, dar aceasta numai sub aspectul înţelegerii caracterelor, ca material de cunoaştere a jocului afectelor sau ca modalităţi utilizabile. Sporadic apar, în sonetele şi dramele sale, idei metafizice, dar nu ştim în ce măsură pot fi ele considerate şi ca nişte convingeri durabile. Filozofia, cu care pare să fi avut o legătură mai intimă, este acea înţelepciune romană a vieţii care ne consolează şi ne învaţă să suportăm loviturile sorţii — filozofia umaniştilor şi a lui Montaigne. Uneori îl ridică deasupra tragicului vieţii conştiinţa faptului că totul e aparenţă şi vis. Dar ideea este frecvent exprimată în literatura vremii.

Mai există un punct despre care, putem presupune, că a constituit o importantă legătură între marele scriitor şi literatura epocii sale. În acest sens pledează chiar descoperirea faptului — hotărîtor pentru înţelegerea istorică a lui Shakespeare — că opera lui Montaigne l-a interesat profund. Punctul amintit constă în analiza caractelor şi afectelor omeneşti. Oare poate crede cineva că astfel de modalităţi ale structurării afectelor fundamentale, cum apar în marile lui drame, ar putea fi doar nişte simple dăruiri naturale ale geniului său ? Nevoia adînc resimţită, de o analiză raţională, munca lui erau orientate spre acele stări de fapt în mijlocul cărora trăia şi prin care, cu pătrunderea proprie numai geniului, se desfăşura existenţa sa spirituală : natura oamenilor, diversitatea caracterelor şi a modului lor de gîndire, afectele lor şi destinele decurgînd din acestea. El se afla, fără îndoială, sub înrîurirea noii literaturi din jurul său, care promova măiestria de a pătrunde pînă în cele mai subtile implicaţii ale structurii sufletului uman. Puterea nelimitată a suveranilor şi viaţa de la curte constituiau pe atunci mediul prielnic observării oamenilor. Era necesară o atenţie susţinută pentru a te menţine la curte.

Acolo totul purta pecetea intereselor personale şi depindea de felul cum ştiai să ghiceşti intenţiile celorlalţi şi să te prezinţi pe tine aşa cum îţi dictau propriile interese. Nenumărate scrieri au venit în întîmpinarea acestor necesităţi. Fizionomia, înfăţişarea, gesturile oamenilor erau cercetate în aceste lucrări, ca indicii ale trăsăturilor de caracter şi ale stărilor sufleteşti. Pasiunile omeneşti erau descrise şi analizate. Prin nenumărate canale, aceste reflecţii cu privire la viaţă deveneau accesibile oricui, iar Shakespeare era în relaţii constante cu oameni aflaţi sub influenţa acestei literaturi şi saturaţi de ea. În felul acesta poate fi înţeleasă capacitatea lui de a configura atît de transparent structura indivizilor, încît îţi dă impresia că ai putea vedea cum curge sîngele în ei. Apoi, gîndul său este permanent orientat către marile corelaţii dintre caracter, pasiune şi destin în viaţa umană. În această privinţă, hotărîtoare au fost pentru el ideile umaniste începînd cu literatura latină, corespunzătoare, în esenţă ideilor protestante. Ele au dobîndit o nouă profunzime datorită experienţelor sale. Dramele lui Shakespeare sînt oglindirea vieţii însăşi. Ele nu ne consolează, dar ne edifică asupra existenţei umane ca nici o altă operă a literaturii europene.

Cînd dezvoltă, dintr-un subiect anumit, tema unei scrieri poetice, el urmăreşte de regulă elementul neobişnuit, în aparenţă contradictoriu, din materialul care a ajuns la el. Astfel, subiectul îşi păstrează izul autenticităţii, iar Shakespeare îl interpretează, dînd la iveală ceea ce îi este mai lăuntric. În personajele sale, rămîne adeseori ceva insesizabil. Spectatorul trebuie să privească personajele aşa cum îi vede pe oameni în viaţa obişnuită, el este nevoit să pătrundă cu privirea din afară în lăuntrul lor.

Nicăieri nu se poate observa la el preocuparea pentru un ideal privitor la viitorul oamenilor sau la stările de lucruri. El consideră societatea umană din jurul său drept o ordine naturală, de nestrămutat. Trăieşte în deplină armonie cu lumea aristocratic-monarhică a Angliei din vre-

mea lui ; în aceasta sînt împlîntate rădăcinile problemelor de viață ale dramelor sale. Caracterele sale sînt copii amplificate a ceea ce a găsit el în acea lume : și anume, amplificate în sensul simțului valorii ce domnea în respectiva societate. Fără vreo intenție critică, ba chiar cu seninătate, privește opoziția dintre fericiții stăpînitori care pășesc peste capetele celorlalți oameni și îngîmfata nobilime de țară, savantul ridicol, aventurierii și indivizii în goană după cîștiguri. Această opoziție stă la baza acțiunii duble sau chiar a lumii duble a dramelor sale.

Hamlet vorbește, ce-i drept, cu duritate și amărăciune despre insolența celor care, bucurîndu-se de o situație și funcție sigură, privesc cu dispreț pe cei nefericiți, despre încetineala justiției, ca și despre desconsiderarea sărăciei. Iar din sonetele sale înțelegem cît de mult a suferit Shakespeare însuși din cauza apăsării acestei societăți aristocratice și a situației sale dubioase de actor : un favorit al acelei lumi de la curte, lipsit totuși de o poziție socială sigură și de un loc onorabil în respectiva rînduire. Dar el acceptă toate acestea ca pe un destin ce decurge din ordinea proprie societății respective, de care este totuși legată întreaga forță și frumusețe a vieții înfățișată în dramele sale.

Căci tocmai această rînduială aristocratică a lumii determină simțămintele de viață ale oamenilor lui Shakespeare. Eroii săi tragici trăiesc cu sentimentul puterii lor, iar personajele senine și nobile din comediile sale, se joacă cu viața, avînd conștiința trufașă că nevoile vieții nu le ating nici vîrfurile picioarelor. Personajele sale au sentimentul acut al propriului lor eu, dau dovadă de o mare susceptibilitate, respectîndu-i totodată pe cei ce duc o viață la fel de distinsă ca a lor. Și din această ambianță aristocratică rezultă și strălucirea exterioară care o îmbracă atît pe ea cît și pe cei ce o reprezintă — strălucire fără de care efectul dramelor shakespeariene nici n-ar fi de conceput. Masivul și întunecatul castel al lui Macbeth încărcat de arme, străzile Veronei, mărginite de maiestuoasele case ale nobililor învrăjbiți între ei, solem-

nul castel al regelui Danemarcei, în ale cărui încăperi se amestecă în mod ciudat veselia festivă şi adierile morţii, zăngănitul armurilor, fastul regesc, sărbătoreştile straie ale înalţilor prelaţi — toate acestea dau măreţie personajelor şi evenimentelor ce se succed. Ar fi zadarnic să ne reprezentăm istoria crimelor regelui Claudius al Danemarcei, ale lui Macbeth sau Richard al III-lea în încăperile unui palat din zilele noastre şi ar fi dezolant să le transpunem în ungherele marilor noastre oraşe unde se petrec astăzi crimele, astăzi, cînd pînă şi în faptele şi destinele regilor a intervenit un factor moderator, de diminuare a proporţiilor, determinat de sute de imprejurări, decurgînd din imperativele vieţii moderne.

Ierarhia societăţii aristocratice din acea vreme oferea o multitudine de efecte artistice excepţionale, dintre care voi sublinia aici doar unul. În muzica de operă diferitele personaje se exprimă simultan, păstrîndu-şi fiecare specificul, şi permiţînd îmbinarea multilaterală a stărilor sufleteşti şi a caracterelor într-o unitate de viaţă şi totodată sintetizarea bogăţiilor existenţei, într-un singur moment. Autorul dramatic nu dispune de astfel de efecte. Dar muzicalitatea poeziei sale nu izvorăşte doar din acea muzică interioară, pornită din lirismul poeziei însăşi, ci şi din efectul de ansamblu al întregului, aşa cum rămîne el în amintirea spectatorului dramei. Pe măsura derulării ei, ies în evidenţă, unul după altul, contrastele dintre simţămintele şi specificul personajelor ; în amintirea spectatorului, această multilateralitate se concentrează sub forma unor disonanţe şi armonii. Se împletesc parcă diferite game şi ia naştere astfel simţămîntul bogăţiei, al caracterului complex al vieţii. Dispunînd, la vremea sa, de prezenţa unei ierarhii sociale atît de bogate, de contraste atît de puternice, Shakespeare a putut să evidenţieze, cu o deosebită tărie, tocmai asemenea efecte.

În sfîrşit, se impune să subliniem şi legătura dintre orientarea generală a spiritului englez şi caracterul poeziei shakespeariene, care, ce-i drept, nu poate fi definit şi explicat cu precizie. Empirismul şi tendinţa inductivă

corespunzătoare lui s-au dezvoltat în Anglia cu aceeași consecvență dovedită de națiunea engleză și în elaborarea constituției sale. Platon și Aristotel nu au avut acolo, încă de pe vremea lui Bacon, nici un fel de influență hotărîtoare asupra tendințelor gîndirii engleze. Și atît observatorul obișnuit, cît și cercetătorul metodic trăiesc, cu o neîntinată, incomparabilă naturalețe, perceperea și studierea realităților sociale și naturale ale ambianței lor. Chiar dacă în lumea filozofilor și a teologilor predominau și alte orientări, influențînd viața ideologică a altor cercuri — așa cum, în vremea lui Shakespeare doctrina lui Platon a avut cea mai mare influență — ele n-au modificat deloc tendințele empirice ale spiritului englez. Și tocmai acestor tendințe le corespunde modalitatea literară în care privesc lumea un Shakespeare și Ben Jonson, un Tobias George Smolett, Henry Fielding și Samuel Richardson, un Charles Dickens, Willian Thackeray și Walter Scott. Curente de sens opus în poezie, ca cele reprezentate mai ales sub influență germană de Byron, Shelley și S. T. Coleridge, nu au fost niciodată conforme spiritului englez și n-au avut de aceea niciodată o influență puternică și durabilă asupra acestui spirit.

Sintetizînd toate trăsăturile creației literare ale lui Shakespeare, ele aruncă prin contrast o lumină asupra orientării poetice fundamentale a lui Goethe. În introducere, a fost expusă poziția amîndurora în literatura europeană; deosebirea analizată aici constituie doar o completare. Shakespeare a trăit mai ales în experiența lumii înconjurătoare. Toate forțele spiritului său năzuiau spre ceea ce se întîmpla în viața și lumea din preajma sa. Darul cel mai caracteristic al lui Goethe era acela de a exprima propriile sale stări de spirit, lumea ideilor și idealurilor din el însuși. Cel dintîi, tinde cu toate simțurile și forțele sale să cuprindă în sine, să savureze și să făurească viața sub toate aspectele ei, caractere din toate clasele sociale. Cel de-al doilea privește mereu în sinea lui și ar dori să folosească ceea ce-l învață lumea pentru a-și înălța și aprofunda eul său. Să făurească în

afara lui creaţii artistice este pentru primul preocuparea spirituală supremă a vieţii sale. Pentru cel de-al doilea, ţelul final constă în a face din propria-i viaţă, din propria-i personalitate o operă de artă.

Rousseau

În Europa modernă, Jean-Jacques Rousseau a fost primul care a făurit, prin *Noua Eloiză (La Nouvelle Héloïse)*, o operă de artă de mare succes şi influenţă ; el a creat chipuri izvorîte din bogăţia propriei gîndiri şi trăiri interioare fără să fi fost dotat cu un talent deosebit şi fără obişnuinţa de a percepe sau observa alţi oameni şi condiţiile lor. Prin viaţa nefericită a acestui om de seamă trece, ca un fir conducător, neputinţa de-a cunoaşte adevărata esenţă a vreunei fiinţe omeneşti în condiţiile complexe ale Parisului acelei vremi, unde abundau caractere dificile şi rafinaţi cunoscători de oameni ; aceasta constituia o cumplită nenorocire. Oamenii existau pentru el după cum îi zugrăvea firea lui pătimaşă ; el trăia numai şi numai în el însuşi. De aceea, pentru studierea fanteziei este de un interes deosebit să urmărim istoria naşterii mărelui său roman ; *Confesiunile* şi scrisorile sale ne oferă această posibilitate.

Avea patruzeci şi patru de ani cînd, la 9 aprilie 1756, s-a mutat în locuinţa izolată din Parcul Le Chevrette ; „abia în ziua aceea, spune el, am început să trăiesc". Aici, în deplină linişte sufletească, înconjurat de farmecul naturii şi al singurătăţii, a constatat cum fantezia sa începe să se reverse cu o forţă de nestăvilit, luînd forme incompatibile cu voinţa şi principiile sale, căci scrierea de romane îl punea în contradicţie cu el însuşi, cu convingerile sale cele mai intime. Procesul fundamental de creaţie consta în faptul că transforma imaginile ce-i pluteau în faţa ochilor, despre fericire, despre diferite situaţii şi figuri încîntătoare conforme sentimentelor şi

firii lui profund pătimaşe, le desprindea din nebulozitatea visurilor, dîndu-le o formă palpabilă. Acest mod de creaţie este prezent la toţi marii scriitori. Miranda şi Hermione sînt şi ele visuri întruchipate ale dorului. Dar la Rousseau acest fenomen era hotărîtor. El domină în întregime romanul în prima sa formă. Încă din tinereţe, fantezia lui se manifesta în acest fel. În cartea a patra a *Confesiunilor*, el povesteşte cum în mijlocul naturii libere se simţea întotdeauna stimulat spre astfel de poetizări visătoare. „Atunci sînt un stăpîn liber al întregii naturi ; inima zoreşte de la un lucru la altul, adună în jurul ei imagini minunate şi este cuprinsă de simţăminte încîntătoare. Şi cînd, spre desfătarea mea lăuntrică, le transpun în idei, ce putere plastică, ce prospeţime a culorilor, ce forţă de exprimare le insuflu ! Toate acestea se găsesc în lucrările mele — după cum se spune — deşi au fost scrise în amurgul vieţii mele.“ Perioada de viaţă în care se afla conferea unor astfel de visuri o forţă uriaşă. „Mă vedeam în amurgul vieţii, pradă unei boli dureroase şi, după cum socoteam, aproape de sfîrşitul drumului, fără să fi cunoscut din plin măcar una din acele bucurii, după care inima mea era însetată, fără ca vreodată să fi dat frîu liber simţămintelor vii care sălăşluiau în inima mea, fără să mă fi bucurat, ba nici măcar să fi gustat din acele desfătări ameţitoare, după care sufletul meu tînjea, dar care neavînd un obiect, rămîneau totdeauna înăbuşite, neputîndu-se exterioriza decît în suspinele mele.“ „Să mori fără să fi trăit.“ Este o imagine care exprimă o suferinţă zguduitoare.

Într-o astfel de stare de spirit, el însufleţea cu fantezia lui natura încîntătoare şi singurătatea din jurul lui, copacii maiestuoşi, ierburile şi buruienile roşietice, o priveliştе ce părea anume făcută pentru înfăptuirea tuturor visurilor sale despre fericire. „Am populat-o cu fiinţe după placul inimii mele ; mi-am creat o epocă de aur după gustul meu, prin aceea că-mi rememoram întîmplările zilelor trecutului, de care se legau amintiri plăcute, zugrăvindu-mi în culori vii imaginile despre fericire pe care mi le mai puteam dori“ ; aşadar, ima-

gini ale întîmplărilor din tinereţe au furnizat fanteziei sale materialul pentru schiţarea unui tablou care cuprindea în sine toată fericirea după care mai putea tînji. El însuşi povesteşte cum proceda : „Îmi închipuiam dragostea şi prietenia, cele două idealuri ale sufletului meu, în cele mai gingaşe imagini şi le împodobeam cu toate farmecele sexului frumos, pe care le-am admirat întotdeauna. Preferam să-mi imaginez două prietene decît doi prieteni, deoarece deşi ele se găsesc mai rar, sînt cu atît mai agreabile. În acest tablou am introdus personaje, care, ce-i drept, nu erau desăvîrşite, dar corespundeau gustului meu. Uneia îi atribuiam un iubit, faţă de care cealaltă era o prietenă drăgăstoasă, poate chiar ceva mai mult. Nu admiteam însă nici gelozia, nici conflictele, fiindcă cu greu pot să-mi închipui un sentiment neplăcut. Vrăjit de cele două modele ale mele atît de pline de farmec, mă identificam cu iubitul şi prietenul lor, pe cît mi-era cu putinţă. Îl închipuiam însă tînăr şi amabil, şi îl înzestram apoi cu toate virtuţile şi defectele, pe care le ştiam ca fiindu-mi proprii."

Scena o transpune pe malurile lacului Geneva, care de mult se împletea cu visele sale de fericire : „Cînd dorul fierbinte după o viaţă bună şi fericită, care mă ocoleşte, dar pentru care mă simt născut, îmi aprinde imaginaţia, aceasta ia întotdeauna drept fundal al acţiunii regiunea cantonului Vaud, lacul, toate acele peisaje fermecătoare". Plăsmuirile sale se năşteau asemenea umbrelor lui Homer din „cîteva amintiri de tinereţe". Alte trăsături i-au fost furnizate de romanele lui Richardson, în care toate sufletele gingaşe trăiau pe atunci ca într-o realitate mai înaltă, mai nobilă. În sfîrşit, aceste imagini au fost concretizate şi cu ajutorul unui material istoric — povestea lui Abélard şi Héloïse, care se desfăşurase cîndva, chiar în acel Paris şi în împrejurimile sale. El a început prin a aşterne pe hîrtie, fără vreo continuitate şi legătură, scrisori răzleţe : „Cînd am încercat să le leg între ele, m-am izbit adeseori de mari dificultăţi ; nu este de crezut, dar e totuşi adevărat, că primele două părţi au fost scrise aproape în întregime în acest

fel, fără vreun plan prealabil, bine chibzuit, ba chiar fără să prevăd că voi fi ispitit să fac din acest material o operă bine închegată".

În iarna 1756/57, cînd anotimpul rece îl ţinea zăvorît în casă, începu să pună ordine şi rînduială în aceste pagini, pentru a face din ele un fel de roman. În viaţa lui a apărut atunci contesa d'Houdetot, ca o împlinire a visurilor sale, ca realitate a acelei umbre pe care o numise Iulia; odată cu aceasta a început, din primăvara lui 1757, a doua perioadă de elaborare a romanului său, care a durat pînă la terminarea şi apariţia lui. Aceasta nu mai prezintă pentru noi acelaşi interes, deoarece nu mai putem urmări în amănunt transformarea petrecută în roman. Principala modificare constă în faptul că legătura cu o femeie măritată, după tot ce trăise sau îşi închipuise în lipsa lui de experienţă a vieţii, lua locul relaţiilor de viaţă atribuite acelei fete ideale, imaginate în trecut. Totodată s-a produs, pare-se, o descompunere a elementelor eterogene găsite în el însuşi şi o distribuire a acestora mai multor personaje, procedeu folosit de Goethe mai tîrziu în mod atît de pregnant.

În Germania îşi fac apariţia, încă din perioada eroică a formării popoarelor moderne, două opere care poartă aceeaşi pecete a poeziei personale. Prin studiul poemului narativ romanic, din care s-a inspirat epopeea noastră cavalerească, dobîndim o înţelegere mai profundă a acesteia din urmă. Şi chiar dacă pentru cei mai geniali dintre poeţii epici din perioada noastră cavalerească — Wolfram von Eschenbach şi Gottfried von Strassburg —, încă nu s-a ajuns la un acord deplin cu privire la izvoarele lor de inspiraţie, un lucru este limpede: procedeul lor poetic poate fi dedus, cu un mare grad de probabilitate.

Subiectivitatea străbate întreaga poezie a lui Gottfried von Strassburg. Cuvintele măreţe, prin care laudă pe poeţii epici ai perioadei cavalereşti (cu excepţia celui mai mare) şi pe poeţii liricii din aceiaşi epocă, slăvesc în ma-

niera lui Goethe, poezia care insuflă elanul tinereţii, trezeşte curajul şi bucuria de a trăi ; aceasta constituia pentru el forma ideală a poeziei, în opoziţie cu legendele întunecate şi aprige ale lui Wolfram von Eschenbach. Gottfried nu se simţia la largul său în atmosfera cavalerească şi s-ar putea crede că dacă-şi alegea un astfel de subiect este pentru că el îi oferea posibilitatea să-şi exprime propriul său sentiment luminos de viaţă, poate chiar unele stări de spirit şi experienţe personale. În două pasaje din *Tristan şi Isolda* găsesc indicii despre felul în care a cunoscut poetul însuşi bucuriile şi suferinţele dragostei : la început şi în celebrul cînt care exprimă iubirea trăită în singurătatea cea mai deplină a naturii ; o altă afirmaţie, opusă, apare, în acest context, ca o încercare a autorului de a-şi tachina, în joacă, cititorii. Puternica expresie a dorinţei de a savura viaţa din plin, a unor tendinţe ferme de a o folosi cu înţelepciune, ba chiar cu şiretenie, dispreţul pentru caracterul femeilor şi un sentiment de încîntare în faţa farmecului lor, dau operei sale pecetea nuvelei romanice : „cît ziua i-ar părea de lungă, să o trăiască cu cei vii". Cu aceasta, Gottfried îmbină o neobişnuită profunzime psihologică cu înfăţişarea stărilor sufleteşti rezultate dintr-o bogată experienţă afectivă ; tocmai simţămîntul de bază al lucrării, ce se anunţă chiar din introducere revenind pretutindeni în mod semnificativ, şi anume sentimentul că şi suferinţa dragostei înseamnă fericire, este autentic germanic. Această împletire aduce poeziei ceva enigmatic, o notă cu totul personală. Pornind de la acest simţămînt fundamental de viaţă, cu dublu caracter, totul este redat printr-o simplitate transparentă a acţiunii. Ca şi în opera lui Rousseau, elementul principal îl constituie perechea de îndrăgostiţi şi destinele lor. Un farmec jucăuş, plăcerea farsei pline de şiretenie, o filozofie a vieţii plină de îngăduinţă, ura uşor deghizată împotriva puterii bisericeşti şi a amestecului ei în rîndurile legii, batjocura la adresa idealurilor cavalereşti, uşor mascată, care pregăteşte de pe acum

calea pentru Cervantes şi Ariosto, cu atît mai eficient cu cît se impune pe nesimţite, cu o înţelegere superioară a lumii ; un interes deosebit pentru latura juridică a tuturor relaţiilor umane şi pentru modul de exprimare al unei dialectici juridice — toate aceste trăsături ies în relief în epopeea sa, cu o suveranitate subiectivă a simţirii şi a personalităţii.

Posibilităţile poetice incomparabil mai mari ale lui Wolfram apar în scrierile sale sub alte variate aspecte. Figura puternică şi mîndră, plină de bărbăţie, a cavalerului cu stare modestă din liniştitul său castel francon, care nu se pleacă în faţa principilor şi care nu doreşte să fie iubit doar de dragul cîntecelor sale de aleasa inimii, ci pentru cavalerismul său viteaz, gata oricînd de luptă, asemenea eroilor săi, pune în evidenţă o personalitate mult mai limpede decît aceea a lui Gottfried. Chiar introducerea la *Parsifal* vesteşte că cititorilor le va fi înfăţişat un ideal, şi anume idealul celei mai frumoase vieţi de cavaler, aşa cum ardea el în sufletul singuratic al autorului, pe care norocul îl ocolise. Şi acest ideal este expus gradual într-o evoluţie, ce trebuie considerată ca oglindind, într-o anumită măsură, luptele lăuntrice ale celui care i-a dat forma poetică. Epopeea sa cuprinde în faşă romanul de evoluţie (Entwicklungsroman) şi cu aceeaşi măiestrie ca în *Wilhelm Meister* s-au creat, pentru sublinierea contrastului şi ca o completare, pe lîngă eroul principal, personaje secundare. O astfel de unitate a vieţii cum ne-o înfăţişează Wolfram von Eschenbach, pornind de la indiferenţa tinereţii, trecînd prin îndoială şi aventuri fără ţel, pînă la a se dărui, cu luciditate bărbătească, menirii celei mai înalte, aceea a cavalerului ce luptă pentru cauza lui Dumnezeu, este unică în întreaga literatură a Evului Mediu, pe cît o cunoaştem noi, şi este de neconceput fără o adîncă experienţă personală şi o trăire bogată în conţinut. Astfel, cei doi mari scriitori epici ai noştri din perioada cavalerească au introdus în materialul romanic de care dispuneau, o trăire perso-

nală şi o concepţie coerentă asupra vieţii, dobîndită prin mijloace pe deplin originale.

Să ne întoarcem acum la Goethe.

Goethe

1

Natura l-a copleşit pe Goethe cu întreaga plenitudine a darurilor ei, cu frumuseţe, cu o puternică vitalitate, cu geniu creator. Evoluţia lui s-a produs într-o perioadă în care viaţa economică, drepturile asigurate în relaţiile dintre cetăţeni, ca şi libertatea religioasă se găseau într-o permanentă ascensiune. Legăturile statornice ale vieţii de familie ca şi ale rînduielilor sociale, rămase din perioada veche a protestantismului, începeau să se destrame ; individualităţile dobîndeau spaţiu pentru o mişcare mai liberă, iar viaţa lor sufletească îşi căuta căi proprii. Această eliberare a personalităţii era consolidată de influenţa scriitorilor francezi şi englezi.

Aşa s-a născut literatura noastră poetică. Idealurile ei erau acelea ale afirmării existenţei personale, adică a dragostei, prieteniei, omeniei, concepute în spirit german, a ataşamentului de patrie, a bucuriei prilejuite de natură. Primăvara acestei poezii îl învăluia pe Goethe. El însuşi moştenise de la neamul său francon, aşa cum se dezvoltase el, pe Rinul superior, pe Main, în oraşe libere, sub stăpînirea blîndelor autorităţi clericale, darul de a se bucura de propria sa individualitate şi de a o accepta pe a celorlalţi, de a trăi gustînd din plinătatea fiecărei zile şi a fiecărui ceas. Poziţia de elită a familiei sale în vechiul oraş independent îi dezvoltase sentimentul demnităţii, siguranţa şi aptitudinea mişcării nestînjenite. O educaţie fără constrîngere, fără obligaţiile şi disciplina şcolii a permis dezvoltarea liberă a disponibilităţilor sale spirituale, a fanteziei sale, dar şi înclinaţia de a se lăsa covîrşit de stările sale sufleteşti. Pentru o astfel de natură, prima necesitate era să zburde în viaţă, să-i

cerceteze conţinutul şi să dea glas acestor experienţe. Excepţionala susceptibilitate a sentimentelor îl făcea fie să guste dintr-o fericire supremă, fie să cunoască o suferinţă fără margini. În tinereţe, firea lui pasionată îl copleşea, uneori, cu totul. Sînt cunoscute episoadele din adolescenţă, cînd revoltat de ingrata soartă a lui Gretchen, consemnată în casă, s-a aruncat pe jos, şi udînd podeaua cu lacrimi, a refuzat să-şi părăsească odaia ; apoi lăsîndu-se cu totul în voia imaginaţiei, închipuindu-şi suferinţele sărmanei fete, a ajuns să se îmbolnăvească grav. La Leipzig, zbughind-o din camera de spital pentru a-şi vedea, la teatru, iubita, a fost cuprins de o febră atît de puternică, „încît a crezut că va muri pe loc" ; datorită modului pătimaş de viaţă al acelei perioade, a contractat o boală de plămîni ; totuşi, chiar la cîteva zile după scena de mai sus, atunci cînd pasiunea sa atinsese punctul culminant, el scria unui prieten apropiat : „îţi spun tot ce simt pentru ea, la ce mă tot gîndesc şi cînd cred că totul se va sfîrşi : pînă la urmă, îl rog pe Dumnezeu să nu mi-o dea". Căci şi în momentele celei mai înflăcărate pasiuni, el este pe deplin conştient de faptul că nici o relaţie unică de viaţă n-ar putea să-i ajungă : trăirea, în absoluta ei plenitudine şi libertatea ei — iată ceea ce îi era lui neapărat necesar. O compasiune aproape feminină faţă de orice fel de existenţă, o fantezie în stare să hipertrofieze imaginea acesteia, îi permit să se identifice cu orice condiţie de viaţă. El înţelege fericirea inerentă tuturor circumstanţelor de viaţă, valoarea lor pentru desăvîrşirea existenţei, se apropie de orice natură înrudită cu el, o idealizează, îşi desăvîrşeşte simţămîntul propriei existenţe prin pătrunderea în acea relaţie de viaţă, pe care o cunoaşte în toată frumuseţea şi semnificaţia ei — şi totuşi, nici una nu-l poate fixa. Orice dragoste e însoţită de conştiinţa nemărturisită că ea nu are voie să-i devină o cătuşă. În orice prietenie se strecoară în mod demonic sentimentul superiorităţii, cînd intervine apoi despărţirea şi simţămîntul culpabilităţii, imaginaţia lui îl face să participe în mod dureros la trăirea suferinţei celuilalt. Această forţă şi bucurie de a pătrunde şi trăi experienţa diferite-

lor relaţii de viaţă este atît de intensă, încît nici nu simte nevoia unei libertăţi a spiritului, care ar exista dincolo şi deasupra acelor relaţii. Aceasta este trăsătura fiinţei sale prin care el este asemenea naturii, tot atît de eficient ca şi ea, fie în bine fie în rău, nevrînd în nici-o privinţă să se ridice deasupra ei. Întru totul pasiune, dar şi întru totul raţiune, pe deplin conştient de ce îi este necesar, determinînd împrejurările şi dominînd oamenii, Goethe dezvoltă în el o forţă multilaterală, alta decît forţa moral-abstractă, care se opune prin luptă împrejurărilor şi lumii. Astfel se explică marea lui admiraţie pentru măreţia etică a lui Schiller : ea este atît de pură, tocmai pentru că el însuşi n-are nevoie de o astfel de forţă morală. La fel se explică şi admiraţia pe care o nutreşte faţă de Schiller ca artist, acest om aidoma naturii şi acţionînd ca însăşi natura.

În tinereţe, cei apropiaţi tînărului Goethe descopereau în el ceva neaşteptat, de-a dreptul demonic, un fel de fatalitate care intervenea în viaţa fiecăruia, ceea ce au simţit nu numai femeile, ci şi Johann Christian Kestner, cînd Goethe a publicat pe neaşteptate pe *Werther ;* de asemenea Wieland, atunci cînd a devenit cunoscută „lucrarea ruşinoasă şi nelegiuită“ *Zei, eroi şi Wieland (Götter, Helden und Wieland)* şi cînd tînăra generaţie s-a ridicat împotriva lui ; l-au simţit apoi Lavater şi mult mai tîrziu Herder, cel ce se mistuia plin de mîhnire în întunecata casă parohială din spatele bisericii din Weimar, nutrind sentimente ostile faţă de stăpînire. Dar chiar Goethe a suferit intens din pricina vieţii şi a lui însuşi. Puternica lui structură poetică avea însă nevoie de emoţii tari, asemenea unor elemente firesti pentru sistemul său fiziologic ; ele nu-i puteau răpi somnul. Aceeaşi structură îl făcea însă deosebit de vulnerabil la suferinţă. Gîndul sinuciderii care l-a obsedat pe tînăr nu a fost un simplu joc al fanteziei. O cumplită neliniştе îl mîna uneori de colo pînă colo. „Despre mine, oamenii spun că mă urmăreşte blestemul lui Cain.“ Astfel, anii săi de tinereţe, ca şi primele sale lucrări, sînt pătrunse

de două stări de spirit predominante. El nu se fixa nicăeri şi nu se putea lega de nimic. Mereu apare în el acea demonică forţă, solicitînd viaţa ca pe un întreg şi nu doar o parte a acesteia. „În momentul fericirii supreme, în momentul contopirii, sufletele create unul pentru celălalt se înşală cel mai mult asupra lor însele." Şi astfel apare mereu cealaltă stare de spirit elementară : nevoia unui refugiu unde să-şi găsească pacea, dorinţa de a uita uriaşele sale cerinţe faţă de el însuşi, prin statornicirea într-o legătură umană mai modestă. Atunci, orice existenţă mărginită i se pare demnă de invidiat. Simte nevoia liniştii, a unei vieţi stabile. De aici tendinţa metafizică a spiritului său, manifestată mai întîi pe tărîm religios, iar apoi în cercetarea filozofică a naturii. Acest dor, această nevoie nu-şi putea găsi deplina alinare decît în dăruirea deplină faţă de totul şi unul, singura manifestare care potoleşte frămîntarea voinţei, captivă a existenţei individuale.

Unei astfel de firi, orice condiţie de viaţă trebuia să-i fi apărut prea strîmtă. Îl apăsa casa părintească, mai tîrziu societatea cuviincioasă, bine rînduită din Leipzig. Cînd, înconjurat de tînăra generaţie, încerca apoi să se elibereze de această strîmtoare, fluturîndu-şi idealul plin de îndrăzneală al forjării unei omeniri noi şi puternice, cînd sufletele tinere se avîntau spre acest poet al supraomului, îngustimea personală a existenţei sale se făcea cu atît mai penibil simţită. Elementul de stagnare, de mărginire, din oraşul independent, rămas cu o mentalitate învechită, situaţia cu totul nesatisfăcătoare de avocat fără ocupaţie din casa tatălui său îi deveni insuportabilă. Abia la Weimar găseşte o arie de activitate pe măsura largilor sale aspiraţii, ca prieten, consilier, ministru al ducelui, în administrarea ţării, în participarea la politica de coaliţie a principilor, legată de relaţiile dintre ducat şi celelalte state germane şi, în ultimă analiză, de celelalte probleme europene. Aici, pentru prima dată, i-a fost dată acea nobilă, nestînjenită libertate de mişcare, de care beneficia pe atunci lumea de la curte, atît în sensul bun cît şi în cel rău al cuvîntului. Aici a

căpătat sentimentul că e acasă, în sînul naturii, pe propriul său teren, şi a cunoscut o dragoste care i-a umplut sufletul de linişte pentru prima oară. Vreme îndelungată, scrisorile sale exprimă sentimentul unei fericiri depline şi pure, dar şi de astă dată apare, cu timpul, o limită. Cît de puţin se realizaseră speranţele lui în putinţa desfăşurării unei activităţi ieşite din comun. Operele sale poetice rămîneau neterminate. El, conducătorul tinerei generaţii poetice, şi-a dat seama că Schiller îi lua locul. Gloria lui aparţinea pe jumătate trecutului. Atunci şi-a extins din nou sfera activităţii, afirmării, savurării, bucuriilor vieţii. Munca sa din Italia, alianţa sa cu Schiller, o nouă şi importantă perioadă creatoare dau existenţei lui la Weimar măsura rodniciei ei de perspectivă. Din mica sa reşedinţă de acolo, el domină asupra literaturii naţiunii sale şi, tot lui cel neîncetat activ, îi este dat să vadă cum îşi exercită înrîurirea asupra literaturii universale.

Dar oricum s-ar desfăşura viaţa lui, orice modificări ar produce în el trecerea la o existenţă mai activă şi tot ce s-ar mai întîmpla de-a lungul existenţii sale — atitudinea lui Goethe faţă de viaţă rămîne în esenţă aceeaşi. În primii zece ani ai funcţiei de conducere îndeplinite la Weimar, în centrul existenţei lui se află întotdeauna năzuinţa de a-şi rezolva problemele de viaţă astfel încît să folosească toate mijloacele pentru a se realiza pe sine însuşi. În nici o altă perioadă a vieţii sale, atenţia nu i-a fost atît de trează în detectarea oricărei emoţii lăuntrice, niciodată nu s-a străduit mai mult pentru desăvîrşirea fiinţei sale — aşa cum reiese din scrisorile sale către Charlotte von Stein. Prin acţiune, el îşi cultivă propria natură şi învaţă s-o cunoască. El se bucură de noua bogăţie a tablourilor de viaţă pe care i-au furnizat-o călătoriile efectuate mai ales la diferitele curţi. Observă reacţiile lăuntrice ce decurg din noile relaţii şi, reflectînd la întreaga însemnătate a bucuriei, abia acum trăite alături de femeia, versată în ale lumii şi în ale vieţii care-i umple în întregime sufletul, această trăire capătă pentru el cel mai înalt preţ. Tot astfel şi în

Italia, fiecare obiect este observat şi înţeles cu sentimentul de bucurie pe care contemplarea lui i-o produce, şi cu o nelipsită conştiinţă a desăvîrşirii proprii obţinute prin ea. Realizarea de sine şi exprimarea fiinţei sale în poezie rămîn şi aici centrul de greutate al existenţei sale. El nu ia nimic în considerare în această ţară, decît ceea ce poate servi acestui scop. Felul în care s-a zugrăvit el însuşi, a rezumat existenţa lui, care, de la sfîrşitul secolului, a rămas neschimbată. Încercări proprii şi satisfacţii de spectator în domeniul artelor plastice, activitatea administrativă, studiul ştiinţelor naturii au continuat să deţină un loc însemnat în viaţa lui. Dar toate acestea îi stîrneau interesul numai în funcţie de preocuparea lui pentru cultura universală, el dedicîndu-se în mod consecvent poeziei, care reprezenta adevărata sa chemare, şi preocupîndu-se permanent de toate cele necesare acestei îndeletniciri. Lupta cu el însuşi era încheiată. Goethe trăia în conştiinţa personalităţii sale, care devenise întru totul sigură de valoarea ei, dăruindu-se unor experienţe cuprinzătoare de viaţă, de care se bucura în tihnă, în contact cu oamenii iluştri ai tuturor timpurilor, în relaţia atemporală a existenţei sale personale, bogat înzestrate, cu forţele eterne.

2

Dintr-o astfel de atitudine a izvorît încă de timpuriu *meditaţia sa neîntreruptă asupra vieţii*. Nu era vorba de curiozitatea unui spectator. Cu impresionabilitatea lui nelimitată, trebuia s-o scoată la capăt cu viaţa, să înveţe s-o îndure într-o stare de spirit liniştită — s-o suporte atît pe culmile fericirii şi ale valorilor ei, cît şi în abisul suferinţelor ei. Astfel, existenţa sa este învăluită de un cadru meditativ, care se adînceşte şi se extinde tot mai mult. Se vede, în scrisorile sale, cum acest cadru se înalţă deasupra vieţii. Mai ales scrisorile către doamna von Stein sînt unice prin dezvăluirea modului în care un om reacţionează faţă de el însuşi, faţă

de alţi oameni, faţă de lume şi destin. Orice secvenţă din lume pe care o vede îi spune ceva despre forţa şi sensul vieţii. Orice om deosebit devine pentru el o expresie, o anumită întruchipare a naturii umane. Orice întîmplare îl învaţă ceva despre un aspect al vieţii în sine. Cu o sensibilitate fără seamăn, resimte raporturile sale cu natura, succesiunea anotimpurilor, lumina dimineţii şi căderea serii. Ascultînd cu atenţie cele mai tainice chemări ale adîncurilor sufletului său, el înţelege existenţa umană şi dinamica ei. Permanent resimte alternarea antinomiilor, de tipul cel mai general, care marchează întreaga noastră existenţă : agitaţia neîntreruptă, cu liniştea şi stabilitatea, forţa şi arbitrarul individualităţii, cu întregul care o determină, permanenţa din noi, cu devenirea, originalitatea personalităţii, cu influenţele care se exercită din afară ei. În sfîrşit, antinomiile care determină în modul cel mai adînc şi general sentimentul existenţei noastre — aceea a vieţii şi a morţii ; căci limitarea existenţei noastre prin moarte este totdeauna hotărîtoare pentru felul în care înţelegem şi preţuim viaţa. Este caracteristic pentru Goethe faptul că această antinomie, al cărei tragism umbreşte întreaga existenţă în scrierile lui Sofocle, Dante şi Shakespeare este împinsă de el pînă la orizontul îndepărtat al concepţiei sale despre viaţă. Întreaga lui meditaţie asupra vieţii izvorăşte necontenit din aceasta ; astfel, ea cuprinde în acelaşi timp complexitatea trăită şi valoarea oricărei stări de fapt, oricărei personalităţi, a oricărei relaţie de viaţă — semnificaţia lor. Este o interpretare proprie a existenţei, independentă de orice religie şi metafizică.

Acest cadru meditativ asupra vieţii este terenul germinativ din care creşte poezia sa ; iar farmecul inepuizabil al operelor sale, cel mai puternic în *Wilhelm Meister*, *Afinităţile elective* şi *Poezie şi Adevăr (Dichtung und Wahrheit)* se datoreşte acelei înţelepciuni de viaţă şi artei de a trăi care le străbate de la un capăt la celălalt.

Personalitatea, condiţiile ambiante formarea ei sînt situate în miezul concepţiei de viaţă a lui Goethe. Inter-

pretarea manifestărilor omenești a rămas întotdeauna dependentă la el de ceea ce a putut realiza în cadrul propriei lui experiențe de viață. Examinînd, pe aceste baze, trecutul istoric, viața îi apărea aceeași în toate timpurile. Pretutindeni descoperea aceleași schimbări ale naturii omenești, aceleași ciudate meandre în evoluția caracterelor, aceleași stări sufletești pe care le trăise și el. Astfel, orice figură și orice eveniment din trecut erau importante pentru el prin ceea ce regăsea în propria sa experiență. În *Evreul rătăcitor (Der Ewige Jude)*, Hristos coboară a doua oară pe pămînt. Cînd l-a văzut întîia oară, pămîntul i-a apărut „plin de o încîlceală minunată" și „totodată plin de spiritul ordinii", cutremurat de pofte nestăvilite, străduindu-se să se elibereze de acest spirit, iar apoi, astfel eliberat, să fie din nou îmbrățișat de el. La revenirea lui pe pămînt, acesta i se pare „că zace în aceeași zeamă / Ca în ceasul / Cînd în plină zi, / Duhul întunericului, Domnul lumii vechi / I l-a arătat în lumina vie a soarelui". Prometeu, Mahomed, Faust îl atrag, iar conținutul sufletesc al acestora i se pare o modificare atemporală a naturii umane, păpușăria moral-politică și secvențele înrudite nu sînt reprezentările prezentului, ci ale invariabilei forfoteli umane. Și cine nu cunoaște răspunsul dat de Faust discipolului său cu privire la bucuria „de a te transpune în alte vremuri!" „Amice, timpurile din trecut / sînt pentru noi o carte ferecată cu peceți. / Ce voi numiți al vremurilor duh / E numai duhul dumneavoastră / În care vremurile se-oglindesc." *

Götz von Berlichingen și *Egmont* ne permit să pătrundem mai adînc în gîndirea istorică a lui Goethe. Ambii eroi ilustrează detalii ale anumitor împrejurări istorice. Ei dau viață în mod pregnant unor evenimente din trecut. Dar în acești eroi Goethe își transpune propria lui trăire, iar condițiile istorice care-și exercită acțiunea asupra lor sînt înfățișate din punctul de vedere al spectato-

* Traducere de Lucian Blaga (*n.t.*).

rului care recunoaşte cu seninătate şi în acele timpuri trecute veşnicul zbucium omenesc. Farmecul nepieritor al lui *Götz* rezidă în felul în care aventurile — pe care bătrînul cu mîna de fier le-a notat cîndva în trecut — se desfăşoară în faţa ochilor spectatorului, în imagini asemenea picturii de gen, exprimate cu acel simţămînt de nestăvilit al forţei şi vioiciunii germane din care au izvorît, neavînd deci nevoie de înţelegerea obiectivă a unei legături în sine şi nici a condiţiilor istorice din jur. *Egmont* a fost scris în perioada de maturitate a gîndirii istorice. Scene ca discuţia dintre ducele de Orania şi erou, dintre regentă şi Machiavelii sînt cele mai profunde texte istorice scrise de Goethe ; ele reprezintă o rezultantă esenţială a experienţei lui privitoare la viaţa de curte şi de stat. Dar eroul însuşi a fost configurat liber, cu un conţinut uman-personal aparte, devenind prin aceasta nu numai neverosimil în contextul istoric, dar chiar străin de o fundamentare istorică. În jurul lui se simte prea puţin din forţa ideilor libere atît protestante cît şi burgheze, care au acţionat eficient în revoluţia Ţărilor de Jos. Piesa nu e străbătută de măreţia acţiunii istorice. Sesizînd pretutindeni în dramele sale caracterul universal şi epocal în acelaşi timp, al momentului istoric înfăţişat în subiectele sale, Schiller a fost acela care a creat noua dramă istorică.

Şi acum să examinăm lucrările istorice ale lui Goethe ! El a abandonat în acestea metoda pragmatică, profund convins că obiectul istoric poate fi exprimat doar prin totalitatea potenţialităţilor sufleteşti, obiect pe care îl intuieşte ca artist. Dar istoria ca ştiinţă are alte exigenţe. Obiectul istoric poate fi înţeles numai în cadrul unui întreg din care face parte. Legăturile sale cauzale şi semnificaţia lui impun ca istoricului să-i fie întotdeauna prezentă corelaţia universal-istorică. El trebuie să-şi situeze obiectul cercetat la distanţă, ca o lume în sine, faţă de care e obligat să se găsească într-o relaţie lipsită de idei preconcepute. Abia atunci îi devin lui explicite mişcările istorice care punctează orice moment al istoriei. În opo-

ziţie cu această distanţare a lumii istorice de cel ce o observă, Goethe preconizează relaţia naturală a omului faţă de obiectul istoric. El îi insuflă acestuia în mod nemijlocit întreaga lui experienţă de viaţă, aducîndu-l astfel în actualitate, admiră şi învaţă totodată. Şi, cum personalitatea este punctul cunvergent al concepţiei sale despre viaţă, el o caută tot pe ea, înainte de toate, şi în trecut. Dar dacă progresul spiritului poate fi dovedit undeva, atunci acest lucru este ilustrat în primul rînd de cunoaşterea naturii. Cu toate acestea, considerînd sub aspect istoric *Teoria culorilor (Farbenlehre)*, Goethe nu vede, în procesul elaborării ei, decît „suişuri şi coborîşuri, progrese şi regrese, în linie dreaptă sau în spirală"; el observă în mod genial relaţia schimbătoare dintre om şi obiectul din natură, puterea aportului personal în elaborarea teoriei, dar nu vede necesitatea care determină etapele progresului în cunoaşterea naturii. Tot astfel, în expunerile sale privind contemporaneitatea, interesul său nu se îndreaptă către marele ansamblu în cadrul căruia noua ordine a lucrurilor, care desigur, nu-i era necunoscută, condiţionează evenimentele. El urmăreşte şi aici formele, mereu aceleaşi, ale relaţiilor de viaţă, sentimentele, sesizabile în evenimentele militare sau civile din jurul lui. Revoluţia Franceză nu trezeşte în el marea bucurie legată de perspectiva eliberării omenirii, iar dominaţia străină napoleoniană nu-i provoacă suferinţa adîncă şi de durată provocată de prăbuşirea a tot ce însemna în Germania putere politică. În schimb, un astfel de spirit trebuia să fie înzestrat cu cel mai mare talent în materie de expuneri biografice. *Poezie şi Adevăr* face epocă în istoria viziunii biografice a omului despre sine şi despre relaţiile sale cu lumea. În rezumat, viziunea istorică a lui Goethe este de fapt o continuare a meditaţiei sale despre viaţă în genere, transpusă în trecut, un mod de a concepe formele perene ale omenirii şi ale manifestărilor ei, în definitiv, o interpretare în mod absolut universal-valabilă a vieţii însăşi. Înţelegerea formelor, mereu reiterate, ale existenţei individuale şi ale evoluţiei ei, îi stăpînea

atît de puternic gîndirea, încît omenirea şi progresul ei, statul, valoarea lui intrinsecă şi puterea lui îi apăreau ca nişte simple abstracţiuni, ca nişte fantome.

3

Din acest cadru meditativ apar şi poeziile lui Goethe. Viaţa şi interpretarea ei constituie fundamentul lor, personalitatea este punctul lor focal. Aceasta determină *relaţia dintre trăire şi poezie*, hotărîtoare pentru creaţia poetică a lui Goethe.

Pentru poet, umanitatea este prezentă prin aceea că el trăieşte existenţa umană prin el însuşi şi încearcă s-o înţeleagă pe aceasta aşa cum i se înfăţişează ea din afară. Privirea de vizionar a adevăratului poet se înalţă, prin comprehensiune, spre infinit. Căci înţelegînd, el transmite existenţei străine toată experienţa sa lăuntrică ; în acelaşi timp, adîncimea neobişnuită şi de nepătruns a unei alte mari existenţe sau a unui destin puternic îl poate purta dincolo de graniţele propriei sale fiinţe ; poetul înţelege şi dă chip unor lucruri pe care el personal nu le-ar putea trăi niciodată. Astfel, figurile lui Coriolan, Cezar, Antoniu dobîndesc în fantezia lui Shakespeare o autenticitate coerentă, logică, pe care un istoric nu o poate atinge niciodată. Acest dar i-a fost în bună măsură hărăzit şi lui Goethe, drept care stau mărturie Götz şi ducele de Orania. Înrudită cu această aptitudine era şi capacitatea sa genială de a înfăţişa frămîntările lumii, începînd cu îndrăzneţele comedii din tinereţe şi pînă la partea a doua din *Faust* sau de a circumscrie o sferă de existenţe prin figuri sau situaţii tipice, ca în *Hermann şi Dorothea* şi în *Fiica naturală (Die natürliche Tochter)*. Dar şi aici mai ales în povestiri, caracteristic pentru modul său de a crea este faptul că, în expunere, domneşte un simţămînt general al vieţii, izvorînd din adîncul sufletului său, uneori ca puternică bucurie de viaţă, alteori ca superioară ironie sau, precum în *Wilhelm Meister*, acompaniind mersul evenimentelor asemeni melodiei vie-

ţii însăşi. Dar maxima intensitate a acestui simţămînt specific lui se realizează în mod desăvîrşit abia atunci cînd legenda, istoria sau evenimentul contemporan devin un receptacul, un simbol pentru trăirea lui personală. În această privinţă *Werther*, *Prometeu*, *Faust*, *Tasso* şi *Ifigenia*, prin subiectele lor îi dau posibilitatea să-şi intensifice propria trăire, mai mult chiar, atunci cînd poetul opune cu senină ironie figurilor lui Faust şi Mefisto frămîntarea omenească, impresia pe care aceştia o fac este amplificată. Dar elementul nou şi profund pe care l-a adus Goethe omenirii, ţîşneşte nemijlocit din trăirea lui şi circulă prin toate arterele lui Werther, Faust, Tasso şi ale atîtor alte personaje. Nu este vorba aici de simpla observare a proceselor interioare şi de o relatare a celor observate. Ceea ce aflăm prin autoobservare este întotdeauna strict limitat şi, pe această cale cunoaşterea ştiinţifică a vieţii sufleteşti, ne oferă mai puţin decît se crede îndeobşte. Căci atunci cînd ne îndreptăm atenţia asupra propriilor stări sufleteşti, ele dispar. Procedeul poetului, prin care exprimă trăirea lui personală, reprezintă însă cu totul altceva. El se bazează pe relaţia structurală dintre trăire şi expresia a ceea ce a fost trăit. Trăirea se transpune aici deplin în expresia ei. Nici un fel de reflecţii nu despart profunzimile trăirii de expunerea ei în cuvinte. Întreaga gamă a vieţii sufleteşti, uşoarele ei modulaţii lăuntrice, continuitatea desfăşurării ei devin accesibile înţelegerii prin exprimare. În aceasta rezidă importanţa vizionară a elementului liric — în accepţia cea mai largă a cuvîntului. Pe aceiaşi relaţie dintre trăire şi expresie se bazează şi virtutea muzicii instrumentale de a ne dezvălui profunzimi ale sufletului care scapă oricăror cercetări. Darul cel mai specific goethean constă în exprimarea întregului conţinut al trăirii personale. Fantezia limbajului său, după cum a fost ea caracterizată, i-a furnizat toate mijloacele necesare acestui scop. Datorită vieţii lui sufleteşti în permanentă mişcare, de o incomparabilă bogăţie, care în poezia lirică, în dramă şi în povestiri ajunge la expresia exhaustivă, a luat naştere poezia sa psihologică ce ne-a învăţat să înţelegem mai adînc, mai

complet, mai veridic întreg fondul lăuntric al sufletului uman. Este o altă latură de importanţă deosebită a creaţiei celui mai mare poet al nostru, atunci cînd, privită în ansamblul literaturii europene, o comparăm cu operele celorlalţi mari poeţi şi urmărim influenţa ei. El este cel mai mare liric al tuturor timpurilor iar *Faust* s-a născut tocmai din această înclinaţie a sa, şi toate scrierile sale epice sau dramatice mai importante sînt pline de armonia şi ritmul vieţii sufleteşti.

Cît de cuprinzătoare este însă trăirea personală exprimată de acest spirit universal!

De la bun început, el a fost întotdeauna lucid, conştient de sine. Niciodată nu s-a lăsat atît de total absorbit de subiecte încît să-şi piardă conştiinţa poziţiei proprii faţă de ele. Fiecare însemnare din tinereţe ilustrează o situaţie ce vădeşte, impetuos, puternica lui personalitate în oricare împrejurare. Astfel, şi poeziile sale de tinereţe sînt expresia naturală şi spontană a propriului sentiment al vieţii în diferite momente date. Ori de cîte ori e preocupat de teme importante, fie în timpul călătoriei în Italia, fie în perioada de elaborare a lucrărilor sale de ştiinţe naturale şi istorie, el le expune în aşa fel încît trăieşti ataşamentul lui la acestea şi simţi elanul plin de bucurie cu care se dăruieşte caracterului concret al lucrurilor.

Strădania de a-şi ridica personalitatea pe treapta cea mai înaltă a izvorît din condiţiile istorice. Întreaga literatură din acea vreme era orientată spre potenţarea existenţei noastre. Luptele teologice prin care Lessing a trebuit să-şi croiască drum spre idealul său de viaţă erau acum depăşite. Noua generaţie înfrîngea barierele în limitele cărora acest om mare mai fusese silit să conceapă viaţa şi lumea. Prietenii de tinereţe ai lui Goethe, în frunte cu Herder, trăiau eliberaţi de povara tradiţiilor. Ei erau mînaţi de voinţa de a-şi desfăşura toate energiile în acţiune şi împlinire. Individul voia să experimenteze, să gîndească, să soarbă el însuşi din izvoarele vieţii, bucuriile şi durerile ei fără limite.

Tocmai aceasta deosebea în mod radical poezia sa personală de aceea a contemporanilor săi, aceea a unui Jakob Michael Reinhold Lenz sau a unui Friedrich Maximilian Klinger, şi îl ridica deasupra lor ; strădania de a-şi desăvîrşi existenţa, de a realiza tot ce e omenesc în propria-i persoană şi viaţă, îl făcea să fie deschis, să asimileze cu aviditate forţele spirituale, oamenii de seamă, marile curente din vremea sa — prin intuiţie, prin înţelegere, prin trăire. Cu agilitatea spiritului propriei lui, el prelua din lectură ceea ce i se potrivea, ignorînd restul. Alături de Voltaire, el a fost spiritul cel mai universal al secolului al XVIII-lea. Dar în timp ce universalitatea lui Voltaire s-a format prin aplicarea pretutindeni a raţiunii ca măsură a tuturor obiectelor şi ţelurilor, aceea a lui Goethe, s-a manifestat prin retrăirea înţelegerii a tot ce este omenesc. Şi cum orice înţelegere este întemeiată pe trăire, ea se întorcea la el, influenţînd asupra extinderii propriei lui existenţe. El a afirmat odată că la baza întregului edificiu al vieţii sale etice şi literare stătea faptul că, de la orice manifestare spirituală, el se întorcea spre ceea ce era primordial, divin şi indestructibil. El înţelegea, prin crearea unei relaţii între tot ce îi era străin şi propria lui viaţă, iar rezultatul înţelegerii devenea un moment al propriei sale dezvoltări. Atît de bogată îi era fiinţa, atît de puternică nevoia de a da propriei sale existenţe o extindere nemărginită, părerilor sale — obiectivitate, încît prelua în trăirea sa atît mişcările religioase, cît şi pe cele ştiinţifice, filozofice ale timpului său : avîntul eliberator al iluminismului şi critica Bibliei, simţămîntul religios din cercurile zinzendorfiene, elenismul lui Winckelmann, Johann Heinrich Jung (Jung-Stilling) şi Lavater, viziunea înnoitoare a lui Spinoza, noua concepţie despre popoare a lui Herder, teoria lui Kant despre spontaneitatea spiritului, indicaţiile acestuia cu privire la conştiinţa de sine, la diferenţierea dintre ceea ce poate fi cunoscut şi ceea ce nu poate fi cunoscut, la legătura dintre natura organică şi creaţia artistică, noile descoperiri în cercetarea naturii şi concepţia lui Schiller despre educaţia estetică a omului pentru viaţa activă. Era ca un fluviu care, pri-

mind mereu noi afluenţi, îşi continuă drumul tot mai larg, tot mai puternic. Autodesăvîrşirea şi cunoaşterea lumii erau pentru acest spirit unul şi acelaşi lucru. În sfîrşit, măreţia unică a poeziei sale constă în aceea că în ea, tot ce era mai personal, era strîns legat de ceea ce era preluat din mişcările mai generale, devenind parte integrantă a fiinţei sale. Tocmai pentru că cele mai însemnate fenomene spirituale deveneau o trăire a sa, ele erau legate chiar de propriul lui destin, putînd deci emoţiona, cutremura. Aşa şi numai aşa, a devenit posibil *Faust*, cea mai mare operă poetică după cele ale lui Shakespeare.

Considerînd trăirea personală în acest sens larg, nu mai rămîne nici o îndoială că în ea îşi avea obîrşia poezia lui Goethe. Autobiografia lui Goethe exprimă ea însăşi acest lucru. Îl vedem pe poet confruntat cu o orînduire socială în care nu-şi găseau locul decît probleme sufleteşti şi pasiuni personale ; mizeria acestei orînduiri sociale este doar aluziv indicată. Se vede totodată cum în capetele tinere ia naştere ideea că numai tratarea conformă cu realitatea a unui material deosebit poate da naştere unei poezii autentice. „Dar pentru a-l găsi pe acesta am fost nevoit să caut totul în mine însumi. Dacă doream să aflu o temelie de adevăr, simţire şi cugetare pentru poeziile mele, mă cufundam în sufletul meu." „Astfel a luat naştere acea tendinţă de la care nu m-am mai putut abate în tot decursul vieţii mele, şi anume de a transforma într-o imagine sau o poezie tot ce m-a bucurat, m-a făcut să sufăr sau m-a preocupat într-un fel oarecare, astfel încît să pot justifica ideile mele despre lucrurile exterioare şi să aduc liniştea în sufletul meu. Darul acestei transformări nu-i era nimănui mai necesar decît mie, aşa cum m-am simţit totdeauna azvîrlit de natură dintr-o extremitate în alta. Tot ce am dat la iveală sînt deci numai fragmente ale unei mari confesiuni." * Această tendinţă este apoi întărită, după cum o arată cartea a noua, prin psihologia empiristă din acea vreme şi scrierile poe-

* Traducere de Tudor Vianu (*n.t.*).

tice ale lui Wieland. Ambele recomandau „să se pătrundă în colţurile mai ascunse ale inimii omeneşti“ şi „cunoaşterea pasiunilor noastre, din care parte le simţeam şi parte le presimţeam şi care cîndva ne apăreau ca reprobabile iar acum ni se păreau importante şi demne de toată atenţia“. Acest pasaj de cea mai mare importanţă ne arată cît de profund a resimţit Goethe, privindu-şi retrospectiv viaţa, ponderea condiţiilor istorice care l-au împins spre poezia personală. Desigur, nu putem accepta fără rezerve acest punct de vedere. Cine poate spune ce legătură există între situaţia generală şi talentul personal, climatul din regiunea Rinului şi a Mainului, abţinerea oraşului natal de la luptele pentru puterea politică din acea vreme? Alături de el, Schiller se face exponentul unui alt factor contemporan — lupta pentru putere a marilor state şi, împletită cu aceasta, voinţa nestăvilită pentru făurirea unei societăţi mai libere — lumea acţiunii. Şi cu ce entuziasm a fost întîmpinat Schiller! Calea lui Goethe era mai liniştită. El a atins punctul culminant la care au ajuns şi muzica şi filozofia noastră din vremea aceea.

Această orientare de bază a poeziei lui Goethe suferă acum importante modificări. Pînă la terminarea *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) în 1796, toate scrierile lui poetice izvorăsc dintr-o trăire personală. El se exprimă în acest sens în timp ce le elaborează; şi mai evident reiese acest lucru din consideraţiile sale retrospective, de mai tîrziu. Procesul creaţiei poetice al celor mai multe şi mai importante dintre aceste opere este identic. În ele este trăită o intensă stare de spirit, odată cu întreaga situaţie exterioară, cu toate reprezentările, împrejurările, imaginile care îl înconjoară. Şi în timp ce poetului, adînc impresionat, i se opune un fapt exterior, menit să devină receptaculul acestei experienţe sufleteşti, din acest impact ia naştere germenele unei opere poetice, care conţine toate trăsăturile caracteristice ale stării de spirit generale, elementele definitorii ale întregului. De aceea putea spune că fiecare operă poetică a fost pentru el o confesiune, o spovedanie, prin care se elibera lăuntric de copleşitoare stări sufle-

teşti. Aşadar, în fiecare dintre aceste creaţii ale sale, Goethe se află între propriile sale chipuri : după cum, în mod misterios, se vede pe sine în poezia *Ilmenau* şi se adresează lui însuşi. Motivele sînt luate din propria sa viaţă. În scrisorile sale, în poeziile sale, o stare sufletească se stinge odată cu împrejurarea care ia dat naştere. Acelaşi lucru se întîmplă cu viaţa în multiplele ei aspecte în lucrările de mari dimensiuni, care de cele mai mult ori ne înfăţişează o anumită persoană, născută din inima şi sîngele poetului însuşi. Această relaţie dintre poezia goetheană şi viaţă se schimbă treptat, mai ales din momentul în care din Weimar, Goethe împreună cu Schiller, domină literatura germană. Viaţa lui cunoaşte acum o perioadă de linişte. Plenitudinea şi intensitatea trăirii scad, iar suma experienţelor obiective creşte în mod simţitor. Idealurile viitorului sînt desprinse din produsul concentrat al trecutului. Cercetarea naturii întăreşte obiectivitatea concepţiei sale. Oricît de profund ar mai acţiona diversele lui relaţii asupra poeziei sale, ea se bazează totuşi pe ansamblul celor trăite, pe starea sa de spirit faţă de lume, izvorîtă din trăirile respective. Această înţelepciune, care reprezintă comportarea faţă de viaţă a unui spirit maturizat, însufleţeşte şi spiritualizează marile lucrări epice ale celei de-a doua jumătăţi din viaţa lui Goethe. Forţa constantă a acestora, acumulată în sufletul lui, este tema liricii sale didactice şi ea este aceea care face din forma a doua a lui *Faust* o reflectare a lumii.

4

Trăirea, experienţa de viaţă, idealul de viaţă tind, încă din tinereţea lui Goethe, să se cristalizeze într-o *concepţie despre lume*, iar aceasta are nevoie de un suport ştiinţific. Este o necesitate care rezultă chiar din faptul că poezia noastră se năştea într-o epocă a ştiinţei. Lessing, Schiller şi romanticii au dat concepţiei lor despre lume o fundamentare ştiinţifică. Dar cu ce forţă avea să acţio-

neze această necesitate în cea mai viguroasă ființă imaginativă a timpurilor moderne! Privind lumea printr-o prismă poetică, ea a intrat în contradicție cu știința din acea vreme. Ca atare, ea a fost nevoită să-și apere esența, lucru posibil — și general valabil — numai în cadrul unei concepții despre lume bazată pe știință. Aci ni se dezvăluie o nouă latură a relațiilor cu lumea care l-au condiționat pe Goethe.

Dintre literaturile europene, literatura noastră s-a dezvoltat cel mai tîrziu, în mijlocul unei mișcări spirituale uriașe, care cuprinsese toate țările de cultură. În secolul al XVII-lea s-a constituit știința modernă, iar în cel de al XVIII-lea aceasta a pus bazele eliberării omului de sub apăsarea tradițiilor religioase, pentru cunoașterea relațiilor cauzal-legice din natură și stăpînirea ei, pentru înțelegerea spiritual-istorică a lumii în conexiunea ei cea mai profundă, pentru elaborarea unor teorii capabile să ducă la transformarea societății. Astfel, știința l-a maturizat pe om. Clasele cultivate se străduiau să sporească autoritatea individuală a personalității și s-o elibereze din îngrădirile vechii orînduiri aristocratic-monarhiste. Sub influența acestei mișcări, s-a născut marea noastră poezie germană. Dar, dezvoltarea și caracterul ei trebuiau să fie total diferite de cele ale poeziei naționale a celorlalte popoare moderne, care a precedat-o și care a dominat în perioada literaturii europene a fanteziei, ajungînd pînă la începuturile erei științifice. Înțelegerea realității era la începuturile poeziei noastre, rațională, iar limba era determinată de o proză formată sub semnul științei. Literatura noastră a ajuns încet și cu greu să-și alcătuiască mijloacele de expresie poetică. Ea și-a cucerit prin Lessing o nouă artă dramatică, puternic realistă, cu o acțiune bine închegată, prin Klopstock, energia poetică și puterea de exprimare capabilă să impresioneze sufletele pînă în străfundurile lor, iar prin Wieland, grația, o fluență epică blîndă și limbajul adecvat pentru schimbările discrete de la suprafața vieții. Într-o *singură* privință poezia noastră care-și croia cu greu drumul era totuși superioară poe-

ziei italiene, engleze şi franceze din secolul al XVI-lea şi al XVII-lea : prin semnificaţia deosebită a conţinutului. Ea fusese precedată de o activitate filozofică şi ştiinţifică imensă, ea însăşi intim legată de activitatea intelectuală a lui Winckelmann, Lessing, Möser, Herder şi Kant. Aceşti oameni au creat o nouă viziune a lumii spirituale. În epoca lui Goethe, aceste căutări au căpătat un nou fundament legat de cercetările astronomice, geologice şi biologice, care de la Buffon încoace l-au situat pe om în ansamblul evoluţiei Universului : pornind de la Kant şi totuşi într-o hotărîtă opoziţie cu el, Herder este acela care a avut o importantă contribuţie în această direcţie.

Goethe a întîmpinat toate acestea cu imensa lui capacitate de asimilare. El şi-a însuşit din ele ceea ce era conform cu firea sa, a unit şi amplificat totul. Lui i-a fost hărăzit norocul ca, în decursul unei vieţi lungi, să însoţească evoluţia spiritului german şi să participe la ea, urcînd pînă la cele mai înalte culmi ale poeziei, filozofiei şi ştiinţei, să cuprindă sintetic momentele cele mai de seamă ale acestei evoluţii aşa cum le-a fost dat s-o facă, dar în domenii mai restrînse, lui Sofocle, Michelangelo, Johann Sebastian Bach.

Sintetizarea acestor momente a fost determinată de modul său propriu de comprehensiune. Căci pe cît de nelimitată era capacitatea lui de asimilare, pe atît de simplu şi de eficace era procedeul său de elaborare spirituală. Contemplaţia, fantezia, aptitudinea poetică se aflau în centrul disponibilităţilor sale sufleteşti. Perceperea, trăirea şi înţelegerea realităţii erau pretutindeni şi întotdeauna la baza procedeului său. Predominantă era atitudinea contemplativă, continuată pînă la surprinderea relaţiei dintre întreg şi părţile sale alcătuitoare. Ea apare în ştiinţă drept gîndire obiectivă, iar în poezie, potrivit legilor ei inerente, ca amplificare a realităţii. Dintotdeauna, el a arătat prea puţină încredere, vocaţie şi simpatie disecării viului, pentru teoriile care separau părţile lui componente, arguţiile fără sfîrşit ale filozofilor şi gîndirea lor despre gîndire. El trăia întotdeauna cu-

fundat în unitatea lucrurilor şi în structura relaţiilor acestor părţi, în esenţa corelaţiilor cu întregul.

Pentru el natura era ceva universal viu şi însemna puterea creaţiei, aşa cum apărea ea în el însuşi, ca fantezie creatoare. Este, de fapt, o viziune care data încă din tinereţe şi care s-a dezvoltat cu timpul, ajungînd la o conştiinţă metodică şi la o formă ştiinţifică. Gîndirea lui obiectivă, intim înrudită cu atitudinea lui artistică, vedea pretutindeni şi în modul cel mai variat, pe Dumnezeu, natura şi oamenii din ea, ca un proces de recreare continuu al lumii divine, ca pe un ansamblu coerent, viu. Această perspectivă, la început învăluită într-un confuz presentiment mistico-panteist, s-a clarificat apoi, în studiile sale filozofice şi în cele privitoare la ştiinţele naturii. Era cam în al douăzecela an al vieţii cînd, întorcîndu-se bolnav de la Leipzig, a pătruns în cercul religios al lui Nicolaus Ludwig von Zinzendorf. Începînd să-l studieze temeinic pe Paracelsus, Helmont şi pe ereticii istoriei bisericeşti a lui Arnold, a ajuns la un sistem gnostic al evoluţiei Universului. Încă de pe atunci era pătruns de idea unei vieţi universale care ţîşnea permanent şi tindea spre dezvoltare în direcţia diversităţii. Cînd apoi, la Strassbourg, s-a desprins treptat de forma religioasă în care încorporase universul viu — spiritul său neliniştit găsindu-şi astfel pacea — în *Prometeu, Mahomed, Werther* şi în partea întîi a lui *Faust* ne apare, sub diferite stări de spirit, aceeaşi concepţie despre o forţă vie, atotcreatoare, concepţie izvorîtă din fantezia lui contemplativă, pe cale de clarificare din exterior prin intermediul lui Spinoza. Din copilărie, acest geniu al fanteziei a privit lumea în mod poetic. El simţea viaţa în pietre, în torentul apei, în plante ; orice mişcare şi formă erau pentru el expresia vieţii ; era înconjurat de o lume poetică încă înainte de a fi scris primul vers. Această lume creştea odată cu adolescentul care umplea cantităţi imense de hîrtie cu versurile sale. Cîtă vrajă în poeziile sale din epoca de la Leipzig, emanînd din însufleţita natură, din felul propriu în care o vedea, din resimţitele stihii manifeste în lume ! Cînd a părăsit

apoi sfera poeziei iluministe dezvăluindu-i-se viaţa *unică* a Universului, au dispărut şi costumele pastorale şi zeii care bîntuiseră natura văzută poetic în poeziile proiectate, şi a ieşit la lumină, limpede, lămurit, bine conturat, relieful ansamblului structurat al naturii, mereu nou, răsfrînt de stările schimbătoare ale sufletului frămîntat şi totuşi mereu acelaşi.

Concepţia despre lume a lui Goethe a fost influenţată în şi mai mare măsură de interpretarea poetică a sensului umanităţii. Această interpretare era firească şi necesară pentru un spirit care pornea de la o explicare a vieţii prin ea însăşi ; mai ales acestui fapt i se datoreşte şi durabila ei influenţă. Goethe înţelege semnificaţia diferitelor momente ale propriei sale vieţi şi îşi formează o opinie firească despre aceasta, contemplînd-o în mod retrospectiv, văzînd în cele mai însemnate întîmplări, factori stimulativi sau obstacole în dezvoltarea vitalităţii, a bucuriei de viaţă, a valorii sale specifice. Această înţelegere stă la temelia reprezentării poetice a vieţii. Nimeni n-a exprimat-o mai clar, lipsindu-se de ipotezele metafizice sau religioase referitoare la valorile vieţii, decît Goethe. Fiecare personalitate îi apărea ca realizare a unor valori proprii, explicabilă printr-o relaţie cauzală. Shaftesbury şi Herder i-au întărit şi mai mult acest mod de a privi lucrurile. Această convingere, cu care s-a identificat total a influenţat în mod inconştient, involuntar, modul său de înţelegere a naturii. Ea se afirma şi în fiecare experienţă a sa ca şi în corelaţiile acesteia. Natura îi apărea deci ca realizare a unei forţe vii, imanente şi a unei semnificaţii rezultînd dintr-o corelaţie cauzală. În natură acţionează ceva bogat în înţeles care îşi desăvîrşeşte trăirea în ea. „Nu este oare sîmburele naturii în inima oamenilor ?“

Aşadar, Goethe s-a simţit atras spre panteism din tinereţe. Werther, Prometeu, Faust propovăduiesc „viaţa lăuntrică, arzătoare, sfîntă a naturii“ ; articolul despre natură (1782), indiferent de condiţiile în care a fost elaborat, exprimă concepţia despre viaţă care-i unea pe Shaftesbury, Herder, şi Goethe. Natura este însufleţită

de o imanentă forţă divină. Ea este *una* şi pretutindeni aceeaşi. Ea acţionează ca un artist desăvîrşit, printr-o tehnică proprie. Şi acum apare formula noului panteism ! „Ea s-a clarificat asupra ei însăşi pentru a se bucura de ea însăşi. Ea face să apară mereu noi oameni care ştiu să se bucure de viaţă, dornică de a li se împărtăşi." Acelaşi punct de vedere îl exprimă şi controversa cu viziunea lui Spinoza, scrisă în iarna anului 1784—1785, cu prilejul lecturii operei marelui gînditor. Existenţa, puterea şi desăvîrşirea sînt unul şi acelaşi lucru. Aceasta este filozofia afirmării lumii, pe care, în opoziţie cu dispreţul faţă de lume, din Evul Mediu, a întemeiat-o Giordano Bruno şi a formulat-o în noţiuni precise Spinoza.

Goethe n-avea însă nevoie de metoda demonstraţiei abstracte a acestor gînditori ; atitudinea sa faţă de natură era aceea a gîndirii intuitive ; numai în măsura în care gîndirea se baza pe percepţie, o considera el valabilă. De aceea trebuia deci să diferenţieze ce era explorabil de ceea ce era inexplorabil, lucru pe care l-a făcut chiar în lucrarea despre Spinoza. Forţa infinită însăşi este, după părerea lui Goethe, inaccesibilă capacităţii de înţelegere a spiritului omenesc limitat ; de aceea şi-a îndreptat cercetările numai asupra configuraţiilor ei evidente.

Începînd cu anii de studenţie, fantezia lui, pentru care ochiul era totul, şi care era orientată spre ceea ce era vizibil „născut pentru a vedea, menit privirii", l-a condus către cercetarea ştiinţelor naturii. Astfel i s-au deschis ochii asupra tehnicii proprii naturii, a cărei înţelegere i-a cristalizat concepţia despre lume. Această tehnică operează în legile formative ale stabilităţii, ale progresiei şi ale polarităţii. Ea dă naştere unor forme tipice ale naturii, le lasă să se dezvolte. Datorită prezenţei permanente în spiritul său a acestor principii naturale, au apărut faimoasele sale descoperiri în biologie. Firește, el a recunoscut că formele naturii, în dezvoltarea lor progresivă, apar din forţa divină, imanentă lumii.

Interesul său propriu-zis se îndrepta însă spre ceea ce era accesibil contemplării, spre formele tipice în care natura îşi dezvăluie conţinutul şi spre legile care guvernează formarea tipurilor. El a ajuns astfel pe calea gîndirii obiective, să pătrundă în semnificaţia Universului în întregul său, deoarece aceasta se manifestă în formele structurate ale vieţii. Aşadar, pentru el nu există o interioritate şi o exterioritate a naturii; nici o separare a evenimentelor şi de sensul acestora, şi nici o diferenţiere între natură şi spirit. Totul şi Unul — „o mare în mişcare revărsînd configuraţii tot mai ample".

Această viziune asupra naturii i-a clarificat, în cadrul unei largi priviri de ansamblu, pe care Schelling a dezvoltat-o ulterior, esenţa artei plastice. În ea, fantezia realizează o prezentare pură a tipicului formelor naturii, continuînd astfel creaţia inconştientă a naturii în sfera conştientului. Şi tot astfel se lămureşte şi enigma posibilităţilor de cunoaştere, care făceau pe atunci obiectul unor dezbateri filozofice nesfîrşite. Acţiunea naturii care se epuizează în componentele sale, ca totul faţă de parte, este asemenea procedeului gîndirii contemplative, care se continuă în relaţia dintre întreg şi părţi. În limita de valabilitate a acestei relaţii, înţelegerea este echivalentă cu obiectul ei.

În timp ce gîndirea contemplativă a lui Goethe, care se întemeia permanent pe sentimentul unităţii Universului, s-a dovedit deosebit de fertilă şi inventivă în ştiinţele biologice ale naturii, ştiinţele matematice ale naturii i-au fost cu totul străine şi inaccesibile. În acestea din urmă, raţiunea elimină ceea ce este vizibil, intuitiv în fenomene, ea construieşte relaţii matematice cu elemente obiective, care nu se supun nici unei experienţe directe. A fost destinul istoric al lui Goethe să urască şi să combată ştiinţele mecanice ale naturii, fără să poată opri înaintarea nestăvilită a acestora. Şi dacă partea fizică a teoriei culorilor nu stă în picioare, partea ei fiziologică a stat la baza opticii fiziologice elaborată de Johannes Müller. Goethe însuşi, acest geniu al ochiului,

savura în experienţele sale optice fenomenele luminii şi ale culorii ; relaţia lui cu elementele pămînteşti cele mai pure era aceeaşi ca a credinciosului cu divinitatea şi de aceea apăra cu străşnicie dreptul forţei intuitive şi frumuseţea poetică a lumii, în opoziţie cu abstracţiunile incolore ale ştiinţei.

Lumea spirituală şi activitatea omului din sînul ei este pentru Goethe, ca structură umană centrală, inseparabilă de natură. În această privinţă intuiţia senzorială nu-l mai poate căluzi pe om. Dealtfel, nici una din încercările epocii de a pătrunde în complexitatea lumii spirituale, fie că era vorba de psihologia pragmatică, de sistematica lui Hegel, de noua ştiinţă a istoriei, n-au fost valorificate de el. Goethe se lăsa influenţat de oameni şi lucruri şi, activînd, se edifica asupra lui însuşi şi asupra lumii. Obiectivitatea viziunii lui se baza numai pe puritatea, sinceritatea şi universalitatea acţiunii sale. Astfel i se dezvăluie varietatea personalităţilor, diversificate individual. În cadrul acestei varietăţi se manifestă formele naturale ale existenţei omeneşti — diferitele neamuri, vîrstele, tipurile specifice, formele de dezvoltare şi decădere. Tot astfel şi societatea este organizată pe bază de stări sociale, profesii, activităţi politice şi se diversifică în multiple relaţii de viaţă. El vede peste tot ceea ce este statornic, necesar. Ies la iveală importante raporturi pe care se bazează interconexiunea lumii spirituale. Natura a sădit în noi marea bogăţie şi, de asemenea, armonia forţelor. Fiecare dintre acestea, coborînd pînă la instincte, are o valoare proprie. În fiecare individ, ele cunosc o structură deosebită. „Trebuie să fii potrivit legilor care stau temelie fiinţei tale. Nu poţi scăpa de tine însuţi.“ Pe această bază, printr-o activitate continuă şi consecventă, omul îşi poate făuri personalitatea. Ea este valoarea intrinsecă şi supremă a lumii. „Poporul, sluga şi învingătorul recunosc în orice împrejurare că fericirea supremă a oamenilor este personalitatea.“ Iar orice orînduire socială are sarcina să situeze personalităţile într-o activitate liberă, corespunzătoare binelui general. Astfel, socialismul bazat pe stări sociale din *Anii*

de drumeţie ai lui Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Wanderjahre) găseşte că mijlocul de a da o coeziune mai puternică mobilităţii neîntrerupte a activităţii lucrative moderne, ar fi corporaţiile libere. În acest joc al forţelor, omul ajunge să-şi cucerească însă o anumită securitate şi linişte numai din lăuntrul său, în cadrul activităţii sale libere, prin devoţiunea sa faţă de corelaţia Totul-Unul, căreia această activitate îi este integrată. Pe scurt: în activitatea consecventă, voioasă, dedicată vieţii astfel privite şi înţelese rezidă menirea omului.

Dar chiar aceste vagi indicii ale unei asemenea interdependenţe sînt prea abstracte, prea rigide şi nesubstanţiale, pentru ca înţelepciunea de viaţă a lui Goethe să devină vizibilă în ele. Şi orice încercare de a defini spiritul vag şi inefabil al acestei concepţii despre viaţă, prin noţiuni sau chiar sisteme, le răpeşte orice strălucire sau lumină, lăsînd în urmă doar nişte triste umbre. Teoria nu poate fi aici despărţită de procesul din care a rezultat, iar îndrumările privitoare la modul de a trăi nu pot fi separate de cel care le dă. Calitatea de vizionar, înţelepciunea lui Goethe constau în receptivitatea sa faţă de diversitatea semnificaţiilor implicate în diferitele relaţii de viaţă, aşa cum se înfăţişau ele sufletului său, variat şi nelimitat nuanţat ca însăşi viaţa. Această înţelepciune a sa se află dincolo de morală şi dincolo de comportarea estetică. Morala stabileşte, din totalitatea misiunilor ce ne revin în viaţă, un ţel, o regulă, a căror realizare exprimă valoarea noastră, iar comportarea estetică presupune înţelegerea semnificaţiei vieţii. Înţelepciunea lui Goethe constituie o artă de a trăi, dar ea este mai mult decît atît. De la ea emană o forţă indescriptibilă de a acţiona cu inima uşoară, o afirmare a importanţei existenţei pămînteşti, o înţelegere a vieţii prin ea însăşi. Această învăţătură şi-o însuşeşte atît în faţa mormintelor Otiliei şi a lui Mignon, cît şi în lumina vie a zilei.

De la explorabil, liniile duc la inexplorabil, căci nimic nu este încremenit şi izolat în spirit. Omul îşi stabileşte misiunea vieţii în raport cu o concepţie asupra

lucrurilor esenţiale prin care este asigurată realizarea acelei misiuni. În aceasta rezidă originea religiei şi a oricărui fel de credinţă în lucrurile esenţiale. O linie clară separă, de explicarea vieţii şi de stabilirea misiunii omului, această convingere, care depăşeşte tot ce poate fi trăit în cadrul experienţei. Ca origine şi ca valabilitate, ea este subiectiv-relativă şi se modifică odată cu vîrsta noastră. Este, în acelaşi timp şi pentru acelaşi om, diferită, în funcţie de religia sufletului în care se manifestă. Goethe a descoperit că, în calitate de artist, e panteist, ca cercetător al naturii, politeist, iar ca făptură etică, el înclină spre credinţa într-o divinitate personificată. Deoarece „la bătrîneţe devenim mistici", după o aşteptare optimistă a unei concordanţe între nevoile noastre şi starea lumii, el evoluează în cele din urmă, mulţumit şi senin, spre un crez potrivit căruia viaţa omenească este condusă de sus, un crez în entelehii şi în nemurirea celor necontenit activi.

Goethe înseamnă astăzi pentru noi comprehensiunea vieţii prin ea însăşi şi afirmarea ei plină de bucurie. Tot aşa cum caută sensul şi importanţa vieţii, el procedează şi cu lumea. El consideră orice fapt sau întîmplare în raport cu acest tot armonic. Poezia lui ne împacă cu lumea şi o transfigurează. O credinţă fericită şi neclintită în interconexiunea de mare preţ şi însemnătate a lumii se degajă din convorbirile lui păstrate sub formă de însemnări, care aduc cu ele o notă de mulţumire patriarhală şi umor, amintind uneori de discursurile lui Luther. Din acest punct central al concepţiei sale despre viaţă, el se desfăşoară în toate direcţiile. Cu cît îmbătrîneşte, cu atît mai puternică devine nevoia sa de a supune tot mai multe fapte întregului, aflat viu în faţa lui. Această capacitate uriaşă de a sesiza ansamblul venise parcă pe lume pentru a supune contemplaţiei sale orice stare de fapt, moartea sa nefiind decît încetarea, hotărîtă de natură, a unui proces, prevăzut să continue în acelaşi fel. Privirea lui era pretutindeni, pură, adevărată, imaculată. Cît de mult se deosebeşte şi în această

privinţă de Voltaire, cel care a dominat cu maximă autoritate, înaintea lui, spiritul european în secolul XVIII! Această făptură ciudată, care astăzi îl studiază pe Isaac Newton pentru a înţelege natura, mîine pe Henry St. John Bolingbroke pentru a revoluţiona istoria, care pare să privească în toate direcţiile pentru a sesiza şi folosi orice mişcare din jurul său este un Proteu, mereu altul, niciodată el însuşi; căci ceea ce este, ştie întotdeauna să ascundă cu abilitate prin ceva, ce-l depăşeşte, prin ceva care priveşte mai adînc decît el şi gîndeşte mai elevat, mai nobil; Voltaire, cînd vorbeşte cu sine însuşi este altul decît cel ce vorbeşte publicului său european. Dimpotrivă, din tot ce-a descoperit şi a gîndit vreodată Goethe, ne priveşte mereu acelaşi ochi curat, de nepătrunsă adîncime al poetului. În cele mai ascunse gînduri ale sale, el este acelaşi care ne vorbeşte în *Ifigenia*. Gîndirea sa se bazează pe o bogată experienţă de viaţă, ştiinţa şi poezia sa ne învaţă unul şi acelaşi lucru. Pe lîngă aceasta, condiţii de viaţă liniştite i-au dat posibilitatea să-şi dezvolte în mod multilateral personalitatea şi să întîmpine viaţa printr-o atitudine firească şi senină.

5

Această coeziune a gîndirii, eficientă prin experienţă, stă la baza poeziei lui Goethe. Ea a determinat apariţia motivelor poetice, elaborarea temelor şi caracterelor, ca şi forma interioară şi tot ea constituie şi temelia dezvoltării poeziei sale.

Permanenta tendinţă a fanteziei sale era aceea de a ridica realitatea trăită la rangul poeziei. Vorbirea lui era, în tinereţe, plină de imagini şi alegorii; el dramatiza tot „ce prezenta o oarecare importanţă în viaţă"; era doar intensificarea acelei permanente vocaţii de a preface în imagini trăirile sale pentru a le folosi ca simboluri epocale sau a le introduce în evenimente istorice trecute şi contemporane. Astfel s-au născut, prin îmbinarea destinului său personal cu marile mişcări din jurul său moti-

vele deosebit de puternice din *Prometeu, Faust, Werther, Wilhelm Meister, Ifigenia și Tasso.* Prin aceasta era determinată *forma interioară a scrierilor sale poetice.* Materia primă, dură și rudimentară, a evenimentelor este complet retopită și purificată de procesul formativ al fanteziei sale. Acesta nu lasă în urmă decît ceea ce putea fi necesar pentru o exprimare firească a evenimentului și a semnificației lui. El consumă toate elementele faptice din subiect, tot ce este accidental în compoziția caracterelor, și ne prezintă întruchiparea simplă a unei spiritualizări deosebite. Poezia sa scoate la iveală, din adîncurile conștiinței timpului, o lume nouă a proceselor sufletești — de la noua îndîrjire titanică, pînă la noua și intima pătrundere, prin simțire, în natură. Goethe este primul poet modern care n-a înfățișat doar manifestările cumplite ale pasiunilor, ci omul întreg în relația sa cu formele eterne din jurul său, în suferințele sale ascunse, datorate vieții și semenilor săi ; în acest sens, toți scriitorii moderni sînt discipolii lui. Specificul marcant al fanteziei sale atribuie oamenilor și lucrurilor o existență, care n-are totuși nimic dintr-o realitate neavenită, o existență fără echivoc, într-o lume ideală, îndepărtată. Geniul unic al limbajului său, cu acea putere naivă de exprimare, cu rădăcini adînci în patria sa franconă, format printr-o muncă neobosită, în climatul unei epoci literare de vocație estetică și a renașterii marii poezii a trecutului, i-a pus la îndemînă mijloacele pentru exprimarea tuturor nuanțelor acestor frămîntări sufletești. La aceasta s-a adăugat o împrejurare favorabilă, ieșită din comun : preocuparea continuă și multilaterală pentru artele plastice și contactul intim cu operele respective. Încă din tinerețe, era înclinat „să observe cu precizie exteriorul obiectelor". „Ochiul era, mai presus de orice, organul cu care percepeam lumea." El trăise între picturi încă din adolescență, „oriunde privea, vedea o imagine". Pictura mai veche îl stimula să vadă scenele de viață în mod pictural — pictural în sensul unei transfigurări a lumii exterioare, după legile artei plastice, ținînd seamă de efectele ei specifice. În această privință, cel mai mare precursor modern al lui

a fost Cervantes, care trebuie să fi fost, şi el, înrîurit, atît în Italia cît şi în patria lui, de marea pictură. De la scena din grădină, în partea întîi a lui *Faust*, pînă la *Hermann şi Dorothea* şi apoi pînă la transfigurarea lui Faust, această facultate de creaţie înnăscută şi cultivată, înalţă întreaga lume exterioară spre frumos. Şi cum ştie să înalţe spre acest ideal tot ce aparţine lumii sufleteşti! Participarea sa plină de bucurie la tot ce este viaţă, înţelegerea sa adîncă, felul său omenesc de a accepta situaţiile, au drept urmare că orice fiinţă se afirmă prin valoarea ei intrinsecă şi totodată precis delimitată. Arta expunerii, a organizării conţinutului şi stilului său aruncă un ultim văl de frumuseţe asupra acestei lumi interioare şi exterioare. Ea dă fiecărei opere o formă adecvată; adeseori una complet nouă ca în *Faust*, *Wilhelm Meister* şi în *Hermann şi Dorothea*. În ea se îmbină, ca şi în propria sa fiinţă, acceptarea unei anumite situaţii de fapt cu progresul întregului. Natura acestei fantezii se acordă cu reglementarea şi cu exemplul lui Lessing privind dizolvarea obiectului în mişcare şi a caracterului static într-o vivacitate interioară potrivit căreia situaţii noi îi fac pe oameni să apară ca fiind ei înşişi noi. El nu înfăţişează unitatea vieţii sufleteşti prin anumite însuşiri bine definite, ci în cadrul unei legi interioare legînd diferitele lor momente vitale, asemenea unei melodii a existenţei lor. Goethe este poetul frumosului, după cum Rafael este pictorul, iar Mozart muzicianul frumosului.

Dezvoltarea sa poetică se aseamănă cu creşterea plantelor. El ia din pămînt ceea ce îi este necesar, asimilează acest lucru conform legilor fiinţei sale iar anotimpurile vieţii trec peste el. Poezia primei tinereţi evolua spontan în formele epocii sale; dar subiectul pentru piesa sa pastorală *Complicii (Die Mitschuldigen)* şi pentru poeziile sale mai uşoare şi jucăuşe, din perioada petrecută la Leipzig, era de pe atunci bazată pe experienţele sale de viaţă şi în fiecare dintre aceste genuri îi lăsa în urmă pe precursorii săi germani. De această primă perioadă se detaşează clar cea de-a doua, care începe la Strassbourg şi durează pînă în primii ani de la Weimar. Goethe a dat

acum năzuinţei nedefinite spre măreţie a tinerei generaţii expresia ei cea mai înaltă. El a renunţat la regii şi vasalii lui Shakespeare şi Corneille, iar subiectul său a devenit omul genial, conştient de însemnătatea lui, în secolul al XVIII-lea ; Prometeu — artistul creator, Mahomed — geniul religios, Faust cu aspiraţia sa nemărginită spre cunoaştere, putere şi bucurie de viaţă, Werther, în care viaţa sufletească se mistuie cu intensitate supremă şi însingurată, ciocnindu-se de împotrivirea realităţii. Această nouă lume poetică se exprimă într-un stil propriu, care scotea în relief şi unea între ele cele mai puternice şi mai importante momente ale vieţii. Cine ar putea dezvălui toate disponibilităţile care sălăşluiau latent în această natură nemăsurat de bogată ? Odată cu hotărîrea de a se stabili la Weimar, a început treptat o nouă perioadă a poeziei sale. Începutul ei a constat într-o mare experienţă de viaţă, şi anume : trecerea la activitatea maturităţii. Este o activitate care ar vrea să cuprindă totul şi care tinde să treacă dincolo de îngrădirile unor relaţii date, ducînd la o necontenită labilitate a stărilor sufleteşti, la un simţămînt de neputinţă. Şi astfel, din decepţiile suferite de pe urma contracarării impulsului vital ia naştere cea mai profundă trăire umană, după care doar o activitate continuă, pură şi consecventă, în cadrul unei îngrădiri conştient acceptate, mai poate aduce sufletului o libertate interioară durabilă. Prin faptul de a fi făcut această experienţă mai intens, mai conştient, mai liber de orişice condiţionare decît oricare contemporan al său, lui Goethe i s-au deschis ochii asupra istoriei vieţii sufleteşti, putînd astfel urmări discretul proces lăuntric al acesteia. Nu era vorba de istoria vieţii sufleteşti, îngrădită de creştinism, a lui Lavater, nici de aceea a lui Wieland, inspirată de mentalitatea franceză contemporană. Rezultînd dintr-o autentică experienţă de viaţă, ea avea un caracter specific şi urma să constituie subiectul povestirii sale poetice, *Tainele (Die Geheimnisse)*. Aici religiozitatea lui Lessing şi Herder ajunge la cea mai deplină perfecţiune, prin ideea că orice religie pozitivă nu este

decît un simbol al trăirii lăuntrice şi că aceeaşi trăire care constituie ideea centrală în *Nathan Înţeleptul* al lui Lessing îşi găseşte expresia adecvată în Humanus, sfîntul, înţeleptul.

> Departe, orice forţă-naintează
> Şi tinde vieţii pinteni să îi dea ;
> Ne-apasă, dimpotrivă, ne frînează
> Torentul lumii, şi cu el ne ia,
> Cînd zbuciumul, furtuna ne-asediază
> O vorbă sufletul pricepe-abia ;
> Stihia ce-n cătuşe totul ţine
> O-nfrîngi doar biruindu-te pe tine.

Pe aceleaşi experienţe se bazează *Ifigenia în Taurida (Iphigenie auf Tauris)*, întruchiparea sufletului pur, căreia stăpînirea de sine îi dă forţa mîntuirii. Renunţarea deschide apoi calea spre realizarea întregului. Acţiunea ei înseamnă fermitate, puritate, cruţare, iubire, linişte. Ea dă aspiraţiei nedefinite un contur precis. Astfel rezultă un mod de acţiune continuu şi consecvent, în care Goethe vede tot mai mult, în anii săi de maturitate, valoarea vieţii. În acelaşi sens s-a desfăşurat activitatea lui administrativă, şi au acţionat asupra lui filozofia lui Kant şi Fichte, dar mai ales Schiller şi viaţa lui excepţională, în care poezia a devenit acţiune, deoarece mizeria politică îi bara oricare altă cale. La aceasta s-a mai adăugat şi faptul că ordinea existentă, ameninţată de revoluţie, îl împingea şi ea pe acest poet al sufletului, al dragostei şi al frumosului spre lumea acţiunii. Astfel, Goethe însuşi a recunoscut, ca şi Schiller, că orice satisfacţie, orice cunoaştere, orice interiorizare, constituie doar o pregătire pentru a acţiona asupra întregului ; şi aceasta a fost un simbol al drumului urmat de naţiunea noastră. *Faust* şi *Wilhelm Meister* se încheiau acum prin trecerea în lumea faptei. În *Wilhelm Meister* Goethe ne prezintă o istorie a evoluţiei psihologice cu etapele ei caracteristice. În acest caz, structura lui *Faust* impunea ca limita bazată pe renunţare să fie abandonată, altele fiind etapele ca-

racteristice ale desfăşurării acestei existenţe, pe care nici sfîrşitul nu o face conştientă de hotarele sale ; dar mai puternică decît în orice alt loc este prezentă aci acţiunea în vederea realizării întregului, ca supremă valoare a vieţii.

Ambele opere înfăţişează viaţa ca o evoluţie ce realizează un ideal în etape. Ele nu evidenţiază doar o anumită latură a vieţii şi o perioadă de timp limitată, ci vor să cuprindă omul întreg ; e o sarcină de nemărginită amploare, niciodată realizabilă integral ! Prin felul în care Goethe a îmbinat tot ce e mai personal cu cele mai înalte corelaţii ale existenţei noastre, opunînd abisurilor sufleteşti agitaţia lumii, cuprinsă de puternica ei bucurie de viaţă şi, totodată, aspectul ei ironic-matur, poezia europeană s-a ridicat în aceste opere pe o treaptă mult mai înaltă ; au fost obţinute noi şi minunate mijloace poetice de impresionare, care au exercitat cea mai puternică înrîurire asupra naţiunii, iar prin *Faust*, chiar asupra literaturii mondiale. Goethe a mai încercat încă o dată prin autobiografia sa, să înfăţişeze o evoluţie spirituală aşa cum se naşte ea din înclinaţiile care se destăinuie numai prin manifestările lor şi prin înrîurile asupra lumii.

Faust şi *Wilhelm Meister* l-au însoţit de-alungul întregii sale vieţi şi au rămas totuşi neîncheiate ca însăşi viaţa. Artistul din Goethe avea nevoie de subiecte limitate pentru a realiza în ele frumuseţea deplină. Şi atît de universală a fost trăirea lui Goethe, atît de dinamică lumea sentimentelor sale, încît ca nici un alt artist înaintea lui, el a făcut din propriile sale stări de spirit, din aspecte ale realităţii sufleteşti ce par a se exclude total prin semnificaţiile lor aparte, nişte lumi de sine stătătoare ; asemenea lumi sînt aspiraţiile spre dragostea neînfricată şi spre frumuseţea plenară din *Elegiile romane (Römische Elegien)*, adîncimile sufleteşti ale *Pandorei* şi acelea din *Trilogia pasiunii (Trilogie der Leidenschaft)* şi liniştea contemplativă din *Divanul occidental-oriental (West-östlicher Divan)*.

Ar fi imposibil să delimităm alte perioade ale evoluţiei sale poetice. Pe măsură ce înainta, ansamblul de procese care o determinau se înlănţuiau tot mai mult, intervenind în momente diferite. Studiul legilor evoluţiei lumii organice a adus o simplificare a modului său de reprezentare a naturii din punct de vedere poetic şi a făcut să apară unele forme poetice specifice acestui mod, ca de pildă poeziile didactice. Căutînd apoi astfel de legi ale evoluţiei şi de forme durabile ale vieţii omeneşti, mulţimea pestriţă a fenomenelor s-a cristalizat pentru el sub forma tipurilor fundamentale ale omului, ale relaţiilor acestuia şi ale societăţii. De asemeni, arta grecilor de a crea tipic a exercitat asupra gîndirii sale artistice o covîrşitoare influenţă. Acestea erau premisele unei poezii obiective capabile să transfigureze adevărurile vieţii în frumuseţe. Goethe a fost primul care a ridicat în mod conştient poezia la rangul de instrument al înţelegerii obiective a lumii. Atît de purificat era spiritul său prin cercetarea ştiinţifică constantă a naturii, atît de identificat cu acţiunea ei, încît în *Hermann şi Dorothea* a putut să prezinte, printr-o creaţie involuntară, elementul legic aşa cum se întrevede el printre figuri şi destine, în ciuda caracterului lor unic, neasemuit, individual. Poezia obiectivă, care, potrivit părerii timpului, i-a fost atribuită lui Homer ca dar al naturii, a fost realizată de Goethe pe baza acelei înţelegeri ştiinţifice a realităţii, în stare să-i clarifice totul, astfel încît în mod involuntar, fără vreun efort de gîndire reflexivă, să perceapă lucrurile în întreaga lor nuditate. Leonardo da Vinci şi Dürer au urmărit, înaintea lui, acelaşi scop, fiecare în domeniul lui, fiind în această privinţă modele ale oricărei viitoare reprezentări superioare a făpturii umane. Şi cum fenomenul covîrşitor al Revoluţiei Franceze se apropia din ce în ce mai mult de viaţa germană, el a folosit aceleaşi forme tipice pentru a prezenta, într-o mare trilogie — din care doar partea întîi, *Fiica naturală*, a fost terminată — împărţirea societăţii franceze în tipuri reprezentative, relevînd şi momentele care au dus la pieirea acesteia. Tot mai preponderentă

devine în spiritul său contemplarea. O vrajă aparte exercită asupra noastră *Afinităţile elective* prin îmbinarea tratării aproape teoretice a problemei căsătoriei cu cea mai adîncă participare sufletească a unor caractere tipice, prezentată într-o ordine simetrică şi în raporturi bine dozate care au un efect aproape muzical. El se depărtează tot mai mult de expunerea tipică, apropiindu-se de cea simbolică ; deoarece momentul încărcat de forţa sentimentelor dispare pentru bătrîn în cuprinsul amintirilor înşiruite de-alungul anilor şi întrucît viaţa însăşi vrea să fie exprimată, apare necesitate inexorabilă a reprezentării ei simbolice. În lirica sa, momentul se conturează acum plin, suprasaturat de trecut ; o astfel de plenitudine covîrşitoare nu-şi putea găsi expresia decît într-o modalitate exuberantă. Şi din ce în ce mai puternic este cuprins de acea linişte contemplativă pentru care literatura mondială, urmărită de el cu atenţie, îi furnizează în *Divanul occidental-oriental* forme noi. Creaţia sa se încheie cu o ultimă expresie a înţelepciunii sale de viaţă în poezii filozofice şi maxime, marcate de stilul elevat, propriu vîrstei înaintate care îmbină în mod tainic disonanţele şi armoniile vieţii, astfel încît lucrurile să capete măreţia, gravitatea şi solemnitatea munţilor în amurg, pentru ca printr-o ultimă sforţare dramatică, bătrîn fiind să desăvîrşească pentru posteritate ceea ce părea de neterminat : *Faust* şi *Wilhelm Meister*.

6

Terenul germinativ al poeziei lui Goethe este lirismul său.

Lirismul, forma poetică a interiorităţii, este alături de muzică tărîmul cel mai specific de afirmare a poporului german. Ce varietate de mijloace sintactice, cîtă simţire, dorinţă şi voinţă de exprimare, ce bogăţie de cuvinte pentru nuanţele vieţii sufleteşti sînt proprii limbii noastre ! Această interioritate ca şi mijloacele de exprimare prin limbaj s-au dezvoltat încetul cu încetul şi s-au impus în

poezia lirică. Omul german al secolului al XVI-lea şi al XVII-lea era dominat de obligaţiile rezultate din rînduielile bazate pe divinitate. Religiozitatea protestantă fundamentează aceste obligaţii pe profunzimea unitară a conştiinţei. De aci rezultă caracterul stăpînit, ferm al personalităţilor importante ale acestei vremi. El dobîndeşte apoi un nou punct de sprijin în cultura ştiinţifică profană a secolului al XVII-lea şi se manifestă ca atare în lirica lui Paul Gerhardt, Andreas Gryphius şi Paul Fleming. Alternanţele vieţii scot la iveală diferitele laturi ale esenţei ei, dar omul care se exprimă astfel are, din punct de vedere religios, metafizic, moral, aceeaşi grandoare impunătoare. Încetul cu încetul, această formă fixă cedează, lirica noastră parcurge formele stilistice ale epocii iluministe, ale lui Klopstock, ale primăverii lirice din anii ce urmează. În contextul acestor prefaceri, se dezvoltă Goethe. Neclintirea, masivitatea, coeziunea care se impuseseră ca un sistem de obligaţii religios-morale, ca raţiune, ca religiozitate, tînjind după veselie, dar temîndu-se să-i cedeze, în sfîrşit, ca o îmbinare imatură a tradiţiei cu o libertate nouă, îşi găsesc împlinirea şi eliberarea deplină abia prin Goethe. În sufletul lui veghează o energie muzicală, care răspunde oricărei impresii provenită din lumea de afară, cu o tonalitate proprie. Şi atît de pur acordată, atît de dinamică, de mobilă şi sensibilă este această viaţă sufletească, încît ea pare să exprime în mod absolut relaţia cu întreg Universul. Fiecare dintre poeziile sale are sufletul său propriu, degajat sub forma unui corp vaporos, ce apare o singură dată în acest fel, pentru ca apoi să piară. El dă legităţii frămîntărilor sufleteşti expresia cea mai simplă şi cuprinzătoare. Fiecare vîrstă vorbeşte despre viaţă într-un limbaj propriu, într-un ritm aparte al emoţiilor sufleteşti. Relaţiile de viaţă tipice par să fie resimţite aici, pentru prima oară, în întreaga lor valoare. Şi deşi fiecare poezie ne comunică numai acele trăsături ale naturii ce pot fi trăite într-o anumită stare sufletească, ea ne lasă totuşi impresia că nimeni înaintea lui n-a cunoscut vreodată o înrudire atît de intimă cu natura.

Acest suflu liric străbate întreaga poezie a lui Goethe. Înainte de toate însă, personajele pe care ea le zugrăveşte sînt parcă eliberate de rigiditatea caracteristică prezentării omului în literatura germană de pînă atunci. Ele trăiesc o nouă libertate şi mobilitate lăuntrică. Elementul lor stabil constă într-o lege a dezvoltării inerente existenţelor individuale, într-o regulă a desfăşurării destinelor. Tot ce este substanţial, se dizolvă în melodia vieţii. Pornind de aici se pune acum problema pătrunderii în arta lui Goethe, de a-l înfăţişa pe om.

Prima noastră sarcină va fi întotdeauna de a stabili ce preia scriitorul din materialul de viaţă pentru configurarea caracterelor sale ; istoria literaturii a perfecţionat în ultimul timp acest procedeu, aducîndu-l la un mare rafinament. Desigur, ea n-a fost întotdeauna conştientă de limitele acestui procedeu. Viaţa omului este atît de ciudat împletită cu destinele semenilor, care îi apar pe neaşteptate în faţă, i se impun cu o forţă concretă deosebită, pentru a se pierde apoi din nou în tumultul vieţii, sau cu ale celor care îl ating doar în treacăt, poate numai printr-o oarecare relatare a cuiva, sau unui ziar cu ştiri importante ; viaţa omului este, deci, atît de împletită cu astfel de întîmplări văzute, auzite, relatate, citite, încît ni se pare imposibil, dat fiind aerul plin de sămînţa atîtor motivaţii, caractere şi teme, să stabilim o legătură sigură între datele cunoscute ale vieţii unui poet şi plăsmuirile fanteziei sale. Mefisto, Gretchen, motivul din *Afinităţile elective* pot să fi apărut asemenea unor fulgerări în viaţa lui Goethe, în cursul unor fugare întîlniri, care pentru desfăşurarea propriei vieţi n-au însemnat aproape nimic. Ele erau însă dotate cu acea structură datorită căreia fantezia lui ajungea la o activitate formativă creatoare de imagini.

Cealaltă sarcină constă în a sublinia momentele experienţei de viaţă care determină procesul de formare al caracterelor din materialul furnizat de viaţă. Goethe a extras motivele operelor sale din propriul său eu lăuntric, din propriile sale suferinţe şi lupte. Lupta, resortul

de la care porneşte orice operă poetică descriptivă, ca şi viaţa însăşi, izvorăşte, după el, din interiorul omului şi ceea ce îi apare mai semnificativ, după cotitura de la Weimar, chiar rezolvarea acestei lupte se produce aproape în toate cazurile în interiorul omului. Privirea profundă a iubirii în ansamblul unitar al naturii, în care omul şi destinul său se confruntă, face după părerea lui Goethe, ca oricine să poată ajunge la o împăcare cu viaţa, iar dacă orbirea nu-i îngăduie să o găsească, ea există totuşi în sufletul poetului. Acesta este elementul tirteic * din poezia lui, cu care Goethe s-a lăudat, opunîndu-se „poeţilor de lazaret" **.

Ajunşi aci putem înţelege şi limitele poeziei lui Goethe, fără de care minunata putere a acesteia n-ar putea exista. Unii îl preamăresc şi îl invidiază pe Goethe ca pe un favorit al soartei, alţii citează cuvintele sale bine cunoscute privitoare la puţinele zile din viaţa sa în care a fost cu adevărat fericit. Unii îl critică pentru că poeziile sale n-ar fi vădit compasiune pentru adevărata suferinţă, altora poetul le apare ca luînd parte la toate suferinţele. Goethe a scris despre luptele trăite de el, cu o acuitate exprimată în egală măsură atît în scrisori cît şi în poeziile sale. Cînd însă afirmă odată că ar vrea să o facă pe Ifigenia să vorbească astfel ca şi cum la Apolda n-ar exista nici un împletitor de ciorapi muritor de foame, aceasta ar putea lăsa impresia că poezia sa a nesocotit suferinţele cele mai obişnuite, rezultate din lupta elementară a omului pentru existenţă, pentru putere, din încleştarea diferitelor voinţe pe arena societăţii. Goethe a trăit şi a exprimat în poezie luptele izvorîte din lăuntrul omului, lupte care se dau şi sînt duse pînă la capăt tot acolo. El nici nu putea proceda altfel. Într-un rînd s-a apărat spu-

---

* De la poetul grec Tirteu (sec. VII î.e.n.), autor de poeme patriotice şi războinice (*n.t.*).

** Expresia lui Goethe dintr-o convorbire a sa cu Eckermann din 24 septembrie 1827, privitoare la poeţii pesimişti, care în loc să inspire oamenilor forţă şi curaj, exprimă doar suferinţele şi jalea condiţiei umane (*n.t.*).

nînd că n-a scris nici odată un lucru pe care nu l-a trăit aevea.

De aceasta se leagă particularitățile procedeului său poetic. Shakespeare construiește un personaj și acțiunile sale din motive și afecte dominante, Goethe alătură diferite elemente izolate, vii. Într-adevăr, fantezia are limite chiar și la cei mai mari poeți. Primul procedeu riscă să devină artificial, comparabil cu-n preparat, cu o mașină ; al doilea riscă să devină incoerent. Figurile celui dintîi autor sînt lipsite de rotunjimile specifice vieții ; ele par a fi construite adeseori numai din mușchi, oase și tendoane ; figurile celui de-al doilea sînt pline de gingașe adevăruri ale vieții, dar între relațiile lor lăuntrice și acțiunile lor, necesare dealtfel, pentru desfășurarea în continuare a piesei, nu există întotdeauna o legătură plauzibilă — fără să mai amintim aici de insuportabila discrepanță dintre sentimentele și acțiunile personajelor lui Rousseau.

Werther, Prometeu, Mahomed, Faust sînt construiți, chiar și în ce privește forma lor exterioară, din predominante momente lirice în sensul cel mai larg al cuvîntului. Deși le lipsește o conducere coerentă a acțiunii, vădesc în schimb o viață interioară de o forță impresionistă. *Faust* este punctul culminant al acestei forme artistice. În notițe scrise în grabă, în poeziile lirice se vede minunata capacitate a lui Goethe de a exprima, în modul cel mai gingaș, situațiile împreună cu fundalul lor faptic, și de a le concretiza plastic în imagini. În *Faust* el înfățișează ceea ce îl impresionează în marele trop al unei acțiuni și care permite exprimarea într-o măiastră deghizare a celei mai adînci trăiri. El expune toate acestea limpede și curat, ca și natura însăși. Nicicînd n-a existat un om mai autentic. Privit prin prisma acestei autodescrieri, Goethe a devenit întruchiparea idealului epocii sale, iar Faust, simbolul atotcuprinzător prin care ni se dezvăluie întreaga lui viață. În *Tasso* și *Ifigenia* el a creat apoi o formă cu totul nouă a dramei psihologice. Ea fusese pregătită în *Frate și soră (Die Geschwister)* și în *Stella*. Sufletul acționează aici asupra sufletului, iar tot ceea ce se

întîmplă în exterior este doar o haină, un înveliş. Procesul interior ne este înfăţişat cu atîta continuitate, încît putem să-l urmărim aproape ceas de ceas. El se desfăşoară cu personaje puţine, într-un timp restrîns şi fără schimbări importante ale locului acţiunii. Orice poleială teatrală, orice manifestare dramatică exterioară sînt evitate cu bună ştiinţă pentru concentrarea întregului interes asupra vieţii interioare.

Scrierile poetice ale lui Goethe ne poartă astfel mereu spre marele om care ne vorbeşte prin ele. Fiecare dintre operele sale ne relevă personalitatea prezentă în toate acestea. El ne învaţă să acceptăm înrîurirea oamenilor şi a lucrurilor asupra noastră, în mod spontan, pur şi independent de legătura exterioară existentă între acestea şi persoana noastră, să înţelegem viaţa în plenitudinea şi armonia ei, prin ea însăşi, să-i gustăm valoarea şi să opunem oricărui destin, oricărei irosiri o atitudine activă, nouă, logică, voioasă. Puterea sa de a birui, de a uita, de a se înnoi ni se împărtăşeşte nu numai prin scrierile lui, ci acţionează asupra noastră prin tot ce ştim despre această viaţă. Şi nici o invectivă care — nesocotind scrisorile şi strădaniile lui biografice — ar viza doar scrierile poetice, nu va fi în stare să răstoarne relaţia dintre om şi operă şi să coboare viaţa, natura omenească şi devenirea lui Goethe doar la rangul unor simple mijloace de investigare a operelor sale. Căci ceea ce a vrut omul în cele din urmă prin opera sa de viaţă, constituie tocmai ceea ce ne atrage spre el şi ne reţine privirea şi acum, după ce zilele sale s-au sfîrşit de mult.

NOVALIS

SE PARE CĂ Homer, Shakespeare, Cervantes au ajuns să conceapă lumea așa cum este ea în sine, printr-o cunoaștere intuitivă a acesteia ; prin ochii lor ne privește însăși natura, care printr-un simț atotcuprinzător, fără a prefera sau a exclude, se manifestă într-o multitudine de culori și chipuri. Pe un plan total diferit se situează cei ce privesc lumea ca printr-un mediu refractar și absorbant ; toate obiectele iau culoarea sufletului lor. Iată de ce relația noastră cu aceștia din urmă este mai intimă, mai personală ; căci acei mari scriitori obiectivi nu au prieteni, asemenea regilor.

Novalis ne prezintă toate lucrurile într-o lumină ce-i este proprie. Prin simpla evocare a numelui său, ni se dezvăluie lumea așa cum o vedea el, după cum călătorului ce coboară de pe munte, odată cu ultimele raze ale soarelui, îi apare o vale liniștită, în amurg, o atmosferă caldă, pașnică de jur împrejur ; pe cerul încă albastru, luna se arată într-o strălucire albă, palidă, munții ne înconjoară cu prietenie, dar nu ne apasă : gîndul nici nu întrevede că, dincolo de ei, potecile duc spre orașe și țări unde domnește neliniștea.

Totul converge spre a ne sugera această impresie : modul său de gîndire, destinul său, condițiile în care a trăit. Era atît de departe de larma zilei, încît greutățile vieții nici nu-l atingeau. La începutul anilor de maturitate, i-a fost dat să trăiască acele zile fericite de la Jena, cînd concepția romantică despre lume era în plină înflorire, cînd Friedrich și Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck și Friedrich Wilhelm Schelling făureau visul unei noi poezii și filozofii. Ceva din sufletul său nobil și profund și-a pus pecetea pe evenimentele din acea vreme. Moare înainte de a fi atins vîrsta de treizeci de ani. Memoria lui

este învăluită într-un nimb de poezie, care răzbate luminos din fiece cuvînt al prietenilor săi atunci cînd îl evocă.

Din aceste motive, de el ne leagă, de la bun început, un interes cu totul personal, ceea ce explică în mare măsură faptul că scrierile lui sînt cu mult mai răspîndite şi citite decît toate celelalte scrieri date la iveală de şcoala romantică. Acest interes era sporit şi de imaginea deosebită pe care o lua, în cugetul său, creştinismul, interes cu atît mai inexplicabil cu cît fragmentele din lucrările sale, aşa cum ele ne-au parvenit, sînt ca şi necercetate în ce priveşte intenţiile şi planul lor de bază.

Asemenea cercetări l-ar putea poate ispiti pe un istoric al literaturii. Ceea ce mă atrage pe mine la Novalis este speranţa, că, într-o perspectivă mai depărtată, să lămuresc prin el unele din sursele mai însemnate ale concepţiei despre lume promovate de generaţia care a urmat lui Goethe, Kant şi Fichte. Într-un sens care urmează să-l determinăm mai precis, putem folosi denumirea curentă de romantism pentru desemnarea acestei concepţii despre lume. În afară de cazul că preferăm să punem, odată pentru totdeauna, capăt abuzului comis, de mai bine de o jumătate de secol, cu utilizarea acestei denumiri, renunţînd la ea în mod definitiv.

În legătură cu aceasta, ne întrebăm înainte de toate cum a fost posibil ca reflecţiile unui singur om să deschidă calea spre înţelegerea ideilor generale de cultură intelectuală ale generaţiei sale.

Nenumărate şi infinite sînt condiţiile care influenţează cultura intelectuală a unei generaţii. Să ne fie permis să distingem printre aceste condiţii doi factori. Mai întîi se profilează, ca să zicem aşa, activul culturii intelectuale din acea vreme, în care generaţia respectivă începe să se formeze în mod temeinic. Prin însuşirea conţinutului spiritual acumulat şi încercarea de a-l depăşi, noua generaţie ajunge sub influenţa celui de-al doilea factor din cadrul acestor condiţii : influenţa lumii

înconjurătoare, a raporturilor factice, a situației sociale, politice și nenumărate alte situații. Prin aceasta, se conturează însă anumite limite posibilităților de noi progrese, testate de fiecare din generațiile trecute. Aici trebuie să subliniem adevărata natură a comportării noastre în raport cu condițiile istorice. Noi nu ținem seama de cea mai mare parte a acestora și ne ocupăm doar de o anumită categorie, selectată de noi, pe care o considerăm reprezentativă pentru totalitatea lor. Așadar, dacă pretindem să le prezentăm prin analiza noastră, îndreptățirea acestei pretenții este foarte aproximativă, tocmai din motivul expus mai sus. Explicațiile noastre se bazează doar pe cele mai importante dintre aceste condiții.

Dar noi nu explicăm doar cu ajutorul acestora. Condițiile nu conțin în întregime temeiul fenomenelor intelectuale. De fapt, situația se prezintă astfel : numai în ipoteza existenței acestor condiții are loc formarea unei serii de indivizi care imprimă caracterul lor culturii spirituale a unei anumite epoci. S-ar părea deci că depindem întru totul de bunul plac al naturii creatoare, din al cărei enigmatic sîn apar indivizi, după o alegere și succesiune determinată. Sau poate că aceste condiții stau totuși la baza unei astfel de determinări ? Cu o modestă prudență, putem considera această determinare, cel puțin în sens negativ, ca o limită. Condițiile fixează anumite granițe eventualelor variații a ceea ce se formează.

Ce metodă rezultă de aici drept indicată pentru studiul culturii intelectuale a unei epoci ? În această privință, putem da doar anumite indicații. O noțiune foarte rodnică, despre care ar trebui să se vorbească mai amănunțit, este aceea a generației. Cazul cel mai fericit este acela cînd o generație se delimitează atît de limpede încît devine chiar ea obiectul studiului. Acesta este și cazul de față. A. W. Schlegel, Schleiermacher, Alexander von Humboldt, Hegel, Novalis, Friedrich Schlegel,

Hölderlin, Wackenroder, Tieck, Fries, Schelling : cu toţii, demonstrează izbitor, în primul deceniu al afirmării lor, prin caracterul viziunii lor intelectuale, puternica înrîurire a condiţiilor comune în care s-au dezvoltat. Victime ale unei primejdioase iluzii sînt cei care speră că pot deduce cultura spirituală a unei generaţii din influenţa puternică a condiţiilor. Eu deduc stabilind corelaţia cauzală şi trăgînd apoi concluzia care se impune. Această metodă este absolut improprie cercetării istorice, căci ea porneşte în mod invers, de la fenomene. Ea nu este, aşadar, cîtuşi de puţin capabilă, chiar în condiţiile unei consolidări maxime a caracterului ei ştiinţific, să ajungă la acea supremă desăvîrşire ştiinţifică menită să explice un anumit ansamblu de fenomene rezultînd din interacţiunea unor cauze. Ceea ce ne poate cu uşurinţă înşela în această privinţă este forma expunerii istorice. Aceasta păşeşte înainte odată cu timpul, descoperind consecinţe ale unor cauze, deducînd, pe cît posibil, din totalitatea unui ansamblu cauzal chiar chintesenţa a ceea ce a fost astfel determinat, o metodă foarte indicată pentru a transpune fantezia noastră într-o stare de spirit în care aceasta crede că vede cu proprii ei ochi desfăşurarea evenimentelor istorice. Ştiinţa trebuie să sesizeze că această metodă are la bază o amăgire. Mersul cercetării noastre istorice şi a cunoştinţelor concrete se aseamănă mai degrabă cu procedeul pe care Theodor Gottlieb Hippel promitea că îl va folosi într-unul din viitoarele sale romane. El voia să meargă înapoi, adîncindu-se tot mai mult în trecut, pornind de la moarte spre naştere, de la consecinţe spre cauze.

Astfel, în studiul unei epoci dificile a naturii intelectuale putem progresa numai prin analiza alternativă a indivizilor şi a condiţiilor specifice lor pe de o parte, iar pe de altă parte, a complexului condiţiilor existente şi a consecinţelor lor. Expunerea nudă este doar o amăgire, chiar dacă e plăcută. Din acest punct de vedere, schiţa biografică pe care o prezentăm aici ar putea fi

eventual utilă pentru studiul generației căreia i-a aparținut Novalis și care, suscitînd sentimente de dragoste și ură, ne mai preocupă încă.

1

Friedrich von Hardenberg s-a născut în 1772, în același an cu Friedrich Schlegel, ambii cu un an înainte de Wackenroder și Tieck, doi ani după Hölderlin. Ceea ce de la început l-a deosebit de aceste naturi înrudite au fost condițiile sale de trai care îl legau de viața obișnuită, și îl țineau departe de lumea specific literară, pe atunci tot mai mult extinsă în acele cercuri. Condițiile sale de viață sînt parcă o repetare a celor goetheene, dar într-o sferă mai simplă și mai liniștită. Una dintre cauze o constituie chiar structura sa fizică delicată. Ea l-a ținut într-o asemenea măsură în loc, încît spiritul său părea să fie trezit, ca dintr-o somnolență, abia pe la nouă ani. După ce a început să devină conștient de el însuși și de mediul înconjurător, aceeași structură delicată l-a făcut să accepte, fără luptă, în liniște, spiritul pios și senin al celor din Herrnhut, care domnea în casa părintească. Astfel a crescut el în pitorescul Weissenfels, unde tatăl său făcea parte din colegiul administrației minelor. A petrecut apoi un an la moșia din Braunschweig a unui unchi al său, cavalerul von Hardenberg, unde a intrat în relații cu diferiți oameni de seamă, cu mult mai în vîrstă decît el. Era înconjurat pretutindeni de imaginile unei vieți sigure, fericite și pline de sens. Era de la sine înțeles și potrivit obiceiurilor patriarhale ale acestei aristocrații de înalți funcționari din Turingia, ca el să se consacre unei funcții administrative, care să-i dea răgazul necesar pentru desăvîrșirea sa personală, cu perspectiva sigură de a ajunge la o situație corespunzătoare talentelor și relațiilor sale de familie. Tocmai acesta era elementul atrăgător al condițiilor vieții funcționarilor din acea vreme, cînd încă nu erau siliți să suie

inevitabilele trepte ale ierarhiei birocratice, alături de mulţi alţii.

Cu o astfel de perspectivă clară, bine statornicită în ce priveşte viitorul său, a cunoscut, în 1790, la optsprezece ani, fierberea pasionată de la Jena, localitate situată la cîteva mile depărtare de liniştitul său Weissenfels. Pentru prima oară se afla fără preceptor sau mentor. Cîteva scrisori către Schiller şi Karl Leonhard Reinhold, ne dau o imagine vie a existenţei sale voioase şi simple din acea vreme. El şi-a însuşit filozofia lui Kant, la cursurile predate de Reinhold ; poezia lui Schiller l-a entuziasmat profund. Calităţile spirituale ale acestor cercuri, în opoziţie cu funcţionărimea provincială, în mijlocul căreia trăise pînă atunci, au impresionat puternic spiritul său plin de vitalitate. „Ceea ce naşterea mea nu mi-a dat, mi-a adus norocul", avea el să scrie mai tîrziu. „În mediul meu natal mi-a lipsit ceea ce am găsit laolaltă într-un loc străin. Simt că există înrudiri mai apropiate decît cele de sînge." În el se naşte gîndul, comun atîtor tineri din acea mişcare plină de avînt, să-şi întemeieze întreaga viaţă pe ştiinţă şi poezie. S-a sfătuit în această privinţă cu Schiller. Pe cît putem să ne dăm seama, Schiller n-a încurajat pe nici unul din cei care i-au cerut sfatul să se dedice vieţii literare. Un elan de nestăvilit l-a împins pe el, ca şi pe alţi oameni de seamă cu firi pătimaşe, spre drumuri nesigure şi pline de primejdii. Dar chiar în toiul efervescenţei sale tinereşti, se gîndise cu o neobişnuită înţelegere a lumii, la nevoia de a avea o existenţă liniştită, aşezată. Această înţelegere a lumii apare acum, în scrisorile sale, în flagrantă opoziţie cu imaginile lui lăuntrice, ca o răceală de gheaţă, sub semnul detaşării şi îl determină pe Novalis să renunţe la dorinţa sa. „Ea mi-a atras atenţia asupra scopului mai mult decît cotidian pe care poate şi trebuie să şi-l aleagă un om cu minte sănătoasă aici (e vorba de o viitoare carieră stabilă), dîndu-mi prin aceasta imboldul hotărîtor, care a determinat definitv voinţa mea şi a imprimat activităţii mele fără rost o orientare adecvată, direct legată de situaţia

mea." Se pare că nu a fost o luptă prea grea, căci spiritul său docil, potrivnic tuturor luptelor și contrastelor, a înțeles cu ușurință, ca pe o chemare a destinului, apelul fără echivoc al condițiilor sale de viață. Și, totuși se pare că cei doi ani petrecuți la Jena, în acea stare de beatitudine a sufletului, plină de entuziasm și încîntare, care mai tîrziu ne apare ca un vis, a fost singura epocă în care s-au format elementele rodnice ale unui conținut de viață ideal. Schiller, filozofii Reinhold și Schmid îl domină cu totul. Demnă de relevat este deosebirea de ton în relațiile lui Hölderlin cu Schiller de pildă, și ale lui Hardenberg cu acesta din urmă. Chiar de la bun început, nu există nici o ezitare, el se manifestă și vorbește ca unul ce simte pămînt sigur sub picioare. Cît de fericit este acela a cărui viață se desfășoară pe tărîmul limitat al locului său natal! Pretutindeni găsește spontan comportarea cea mai firească față de oameni. Este scutit de chinul relațiilor bazate pe aprecieri pur intelectuale, de tortura tuturor ezitărilor date de orgoliul pe care-l trezesc. Și fără multe căutări și lipsuri îl învăluie condițiile cele mai firești; el le întîmpină cu o mulțumire anticipată. În această stare de spirit a unei așteptări liniștite, Hardenberg a plecat, în 1791, la Leipzig, hotărît să trăiască conform unor norme de viață cu totul schimbate. Acolo și la Wittenberg s-a ocupat, în consecință, cu studii juridice, matematice și de chimie, de care avea nevoie în viitoarea sa funcție administrativă. La Leipzig, Hardenberg l-a întîlnit pentru prima oară pe Friedrich Schlegel și între acesta din urmă, prins în mrejele a tot felul de rătăciri datorate nestăvilitului său elan de viață, și Hardenberg s-a născut o strînsă prietenie de tinerețe.

La Tennstädt, situat cîteva mile la vest de Weissenfels, la jumătatea drumului între pădurea Turingiei și Harz, într-o regiune pitorească, a intrat în administrația electoratului saxon. Potrivit dorinței tatălui său, un prieten al acestuia, subprefectul Just, l-a inițiat în treburile administrative. Lui îi datorăm o scurtă biografie a lui Hardenberg, care scoate în evidență, în cîteva tră-

sături simple şi frumoase, caracterul său inimos şi energic. Este demn de relevat faptul că vorbeşte aproape cu admiraţie de talentul lui Hardenberg în treburile administrative. Şi aici iese în relief tenacitatea lui calmă : el nu pregetă să refacă de două-trei ori o lucrare, să umple pagini întregi cu expresii similare sau diferite, pentru a dobîndi o cît mai deplină variaţie şi precizie chiar şi în redactarea rapoartelor sale de serviciu. Dar chiar în timpul activităţilor lui profesionale, răzbat vechile sale înclinaţii preferate, orientate spre ştiinţă. Întîmpina astfel liniştit viitorul. Mai tîrziu, Hardenberg avea să descopere că raţiunea lui s-a dezvoltat progresiv, tot mai neîngrădit, în detrimentul inimii, care şi-a pierdut poziţiile. O întîlnire întîmplătoare, în cursul unei călătorii de serviciu, cu vechiul său prieten a răsturnat această situaţie dintr-o dată, trezind în el un simţămînt despre care am putea spune că a devenit ulterior conţinutul întregii sale vieţi.

În primăvara anului 1795, a întîlnit la Grüningen, o proprietate funciară din vecinătatea localităţii Tennstädt, pe Sophie von Kühn. Ea avea treisprezece ani împliniţi, iar el douăzeci şi trei : această primă întîlnire a fost hotărîtoare pentru întreaga lui viaţă. „Toţi cei care — povesteşte Tieck — au cunoscut-o pe această minunată iubită a prietenului nostru, sînt de acord că nu există cuvinte în stare să exprime graţia şi drăgălăşenia îngerească în felul de a se mişca a acestei fiinţe, parcă imateriale, frumuseţea ei strălucitoare, emoţia şi respectul pe care le stîrnea." S-ar zice că şi Tieck o descrie aidoma imaginii care trăieşte în poezia prietenului său, precum, Mathilde, Cyane, în care ea îi apare aproape sub înfăţişarea unei regine a cerului. Ajunşi aici, sîntem în situaţia de a pătrunde în mecanismul cel mai intim al fanteziei poetice a lui Hardenberg. Avem o caracterizare a Sophiei făcută chiar de Novalis, şi anume în timpul bolii ei ; deci aşa cum se înfăţişa sufletului său imaginea ei pe cînd mai era în viaţă. Această caracterizare ne zugrăveşte natura cea mai interesantă, cea mai gingaşă pe care ne-o putem închipui — dar de fapt

plină de trăsături picante, aproape capricioase. Este schițat cu cea mai mare sinceritate, un portret făcut parcă pentru sine însuși. Modul său de exprimare lapidar, sacadat, ne sugerează o imagine deosebit de plastică. „Precocitatea ei. Vrea să placă tuturor. Supunerea și frica față de tatăl ei. Decența și totodată francheța ei nevinovată. Rigiditatea și flexibilitatea în fața oamenilor pe care-i prețuiește sau de care se teme. Politețea față de străini. Caritatea. Înclinația spre jocurile copilărești. Atașament față de femei. Hărnicia în treburile casnice. Dragostea față de frați și surori. Ureche muzicală. Înclinație spre munci feminine. *Ea nu vrea să fie nimic. Ea este ceva.* Nu acordă mare importanță poeziei. Sinceritate. Nu pare să fi ajuns încă la o veritabilă reflecție. Dar și eu am ajuns la aceasta abia după o anumită perioadă. Atitudinea ei față de mine. Spaima pe care i-o insufla căsătoria. Fumatul ei. Atașamentul față de mamă, cînd era copil. Dîrzenia față de tatăl ei. Teama de stafii. Spiritul gospodăresc. Talentul de a imita. Este moderată — caritabilă. Este irascibilă — sensibilă. Năzuința spre cultivare. Aversiune față de tachinărie. Respectul față de părerile celorlalți. Spirit de observație. Dragoste pentru copii. Simțul ordinii. Spirit autoritar. Grija și pasiunea pentru buna-cuviință. Ține anume să plac peste tot. Mi-a luat în nume de rău că m-am adresat prea curînd părinților și n-a întîrziat să-mi arate cu orice ocazie acest lucru. Nu vrea să fie stingherită de dragostea mea. Dragostea mea o apasă adeseori. Îndeobște e rece. Talent deosebit de a se preface, capacitatea de a se ascunde, a femeilor, în general. Nu crede în viața viitoare, crede în reîncarnare. O interesează Schlegel. Nu suportă să i se acorde o prea mare atenție, și totuși nu-i place să fie neglijată. Se teme de păianjeni și șoareci. Vrea să fiu mereu bine dispus. Nu mă lasă să văd rana. Nu admite să fie tutuită. Se gîndește mai mult la alții decît la ea.“ Este imposibil să înfățișezi mai pregnant o fire grațios-capricioasă. Dar după ce făptura aceasta i-a fost răpită, tră-

săturile pe jumătate copilărești, inegale s-au maturizat, ca să zicem așa, în sufletul său. Moartea a generat aci ceea ce în cazul fanteziei lui Dante s-a realizat prin depărtare. În sufletul lui, aceste trăsături s-au dezvoltat, ajungînd la imaginea ideală a unei naturi mature, deplin echilibrate. Comparînd caracterizarea Mathildei cu descrierea de mai sus, vedem că fanteziei lui îi lipsea energia și puterea concretă de a crea. Totul se dizolvă într-un sentiment de o extremă profunzime. Din această caracterizare a Mathildei, Schleiermacher trage o concluzie foarte perspicace, atît de perspicace încît, fără informația pe care el încă n-o avea, ea ar părea evidentă. „Nu cred că și-a ales cum trebuie iubita, mai bine zis că a găsit-o, sînt aproape convins că ar fi însemnat prea puțin pentru el, dacă ar fi rămas în viață. Nu credeți că se poate trage această concluzie studiind-o pe Mathilda sa? Nu vi se pare că, în comparație cu felul în care sînt înfățișate toate celelalte elemente, ea este incomplet descrisă în ce privește spiritul ei? Și n-ar fi trebuit el să înfățișeze o altă femeie, dacă sufletul lui ar fi fost plin de imaginea unei feminități mai bogate? Aceasta mă consolează cel puțin în privința lui." Reprosul său se referă doar la dezvoltarea fanteziei lui Hardenberg și nu la obiectul acesteia.

Această primăvară și vară ale anului 1795, pe care le-a mai petrecut, la Tennstädt, au fost asemenea unei perioade de înflorire a vieții sale. O filă scrisă de mîna lui în acea vreme ne furnizează o imagine plastică a plimbărilor sale de la Tennstädt la Grüningen și înapoi. În zorii zilei, călărea prin cîmpii și mlaștini, avînd în față castelul din Grüningen. În sat, lîngă bolta care duce la administrația castelului, se oprește și întreabă dacă cineva ar vrea să ducă o scrisoare la castel. Faptul că oamenii bănuiesc că ar fi un admirator al doamnelor de la castel îi produce o plăcere tainică. „Părăseam tiptil satul, priveam cu nostalgie castelul de peste apă — și apoi plecam. La fiecare zece minute, mă opream și priveam înapoi. Locurile îmi erau atît de vii în minte, încît le-aș fi putut desena din memorie." Cuvintele lui simple

reflectă ceva din strălucirea acelui drum pe care fericitul îl străbate într-o asemenea stare de spirit, în zori, în amurg şi-n nopţile luminoase. În toamnă, ea şi-a dat consimţămîntul. Transformarea din adorator în logodnic nu era tocmai pe placul Sophiei. Lui însă, dorinţa îi dădea ghes şi-n această privinţă el şi tatăl lui erau perfect de acord. Ar fi vrut să lucreze mai întîi în biroul salinelor ce aparţineau electorului. Înainte de a părăsi Tennstädt-ul, a fost iniţiat de către Wiegleb în procedeele de preparare a sării, în localitatea învecinată Langensalza. Numai în zece-douăsprezece zile şi-a însuşit întreaga tehnică, şi un om de competenţa lui Wiegleb menţiona mai tîrziu numele lui Hardenberg cu mare respect. În februarie 1796, sub îndrumarea tatălui său, şi-a început noviciatul în salinele electoratului din Weissenfels. Mult aşteptatul noroc părea să-i surîdă fără vreo dificultate.

În vara lui 1796, primi însă vestea că Sophie se află la Jena, unde a trebuit să sufere o operaţie. Fusese dorinţa ei ca el să nu afle de boală — o tumoare gravă la ficat — şi nici de operaţie, decît după efectuarea acesteia. Plecă în grabă la Jena. Părinţii şi cei doi fraţi ai săi erau şi ei lîngă patul bolnavei, de care cu toţii erau extrem de ataşaţi. A fost necesară o a doua operaţie ; ea a suportat totul cu o răbdare de necrezut. S-a întors, tot nevindecată, la dragul ei Grüningen. Hardenberg a căutat în zadar o nădejde, cercetînd singur lucrări medicale : cunoştinţele culese îi spuneau doar lămurit care era starea ei ; dar avea sentimentul că nu poate să o piardă : dacă vrea cu adevărat, omul poate sfida şi moartea. Ea a murit la 19 martie 1797. Nimeni nu avea curajul să-i ducă vestea celui care era plecat la Weissenfels ; în cele din urmă fratele său preluă această misiune ; Hardenberg se închise în odaia sa, unde îşi petrecu zilele în singurătate. Apoi plecă la Tennstädt, pentru a fi mai aproape de mormîntul ei. Ea fusese, timp de doi ani, gîndul lui de fiecare clipă. Numai ea îl lega de viaţă, de ţară, de munca lui. I se părea că se pierduse pe sine

însuşi. „În jurul meu s-a lăsat noaptea, în timp ce mai priveam încă zorile."

Cei ce se ocupă cu studiul spiritului omenesc vor fi întotdeauna în cel mai înalt grad interesaţi de felul în care, din impulsurile originare ale firii umane, se constituie concepţia noastră asupra celor mai de seamă probleme. O puternică zdruncinare a fericirii şi a tuturor speranţelor unui om, cum s-a întîmplat în cazul de faţă, joacă un rol important în apariţia sau în modificarea unor stări de spirit religioase, ceea ce nu înseamnă că în astfel de situaţii apar întotdeauna convingeri noi. Deoarece în asemenea împrejurări sufletul simte toate frămîntările zilei ca fiind departe de sine, iar durerea îl transpune într-o singurătate absolută, avînd în faţa ochilor doar un pustiu fără hotar, el se vede dintr-o dată cu totul singur, faţă în faţă cu el însuşi, redus la condiţiile esenţiale ale fiinţei sale ; din acest întuneric ies la iveală relaţiile eterne ale existenţei ce-i este proprie. Aşa s-a întîmplat cu o natură ca aceea a lui Augustin, atît de aprig cuprinsă în vîrtejul pasiunilor şi relaţiilor lumeşti. Destinul a dat sufletului său libertatea, singurătatea şi nevoia de a deveni conştient de structura sa şi de raporturile sale esenţiale. Dar în alte cazuri, un astfel de destin zguduitor hotărăşte şi asupra *conţinutului* religios de gîndire. Chiar dacă n-am şti nimic despre un om decît că în viaţa sa a intervenit o asemenea zguduire, şi tot ar fi o dovadă suficientă că i-a fost închisă calea spre calitatea supremă : obiectivitatea. Destinul vieţii sale n-a fost pentru Novalis, ca pentru firile cu aptitudini puternice şi esenţial intelectuale doar motiv de contemplare cuprinzătoare. El l-a subjugat cu totul, a dat culoare gîndirii sale ; a fixat conţinutul religios al lumii lui. Şi numai în parte a putut mai tîrziu să se elibereze de el. Destinul lui ne împiedică să stabilim dacă ar fi putut să ajungă altfel la o obiectivitate deplină, eliberîndu-se de sub stăpînirea acelor impresii copleşitoare.

Şi aici, forţa şi slăbiciunea unei naturi deosebite se întîlnesc în acelaşi punct. Novalis era de fapt o fire subiectivă, ce se lăsa în voia unor emoţii sufleteşti, pînă la

uitarea tuturor fenomenelor care constituie lumea. Tocmai acest lucru îl deosebea, de la bun început, pe el şi pe Hölderlin, de naturi cum erau Goethe şi Schiller. El a trăit, a suferit, şi-a făurit sufletul ca un om liber, care se dăruia, în modul cel mai natural, cu o deplină sinceritate a simţirii, chiar în cele mai ciudate stări sufleteşti ; nu trăia pentru a găsi o temă destinată versurilor sale ; nu suferea pentru stimularea inspiraţiei necesare pasajelor emoţionante ale operelor lui ; el nu-şi modela sufletul ca să-l poată apoi înfăţişa în cărţile sale. Faptul că a rămas întotdeauna departe de această primejdie, îl deosebeşte de Jean Paul, A. W. Schlegel şi chiar de Johann Ludwig Tieck. Şi astfel, stările sufleteşti şi înclinaţiile religioase despre care avea să relateze, se manifestau la el în mod veridic şi spontan, în timp ce alţi romantici le considerau ca o melodie cu variaţiuni.

În ultima fază a bolii Sophiei, el scria că trăieşte ca un jucător disperat, a cărui întreagă bucurie sau jale depinde de căderea unei simple petale, aici sau în lumea cealaltă. Apoi, cîteva săptămîni după moartea Sophiei, scria aceleiaşi prietene : „Petala a fost dusă de vînt în lumea cealaltă, jucătorul disperat zvîrle cărţile din mînă şi zîmbeşte ca trezit dintr-un vis, la ultima strigare a paznicului de noapte, şi aşteaptă zorile care îl împing spre o viaţă nouă, în lumea reală. Mai am cîte ceva de terminat — apoi flacăra dragostei şi a dorului se poate aprinde, trimiţînd sufletul plin de dragoste către umbra iubitei. Ea se află necontenit în preajma mea — tot ce fac, fac în numele ei. Ea a fost începutul — ea va fi sfîrşitul vieţii mele." Şi mai sincer, şi mai deschis, îi scrie vechiului său prieten Just, la Tennstädt : „Dacă pînă acum am trăit în prezent şi în speranţa unei fericiri pămînteşti, de acum încolo trebuie să trăiesc doar în viitorul autentic, în credinţa în Dumnezeu şi nemurire. Îmi va fi greu să mă despart cu totul de această lume, pe care am cercetat-o cu atîta dragoste, recidivele mă vor face să trec prin destule clipe grele ; dar eu ştiu *că există o forţă în om care, cu grijă cultivată, poate genera o energie cu totul neobişnuită*. M-aţi compătimi

dacă v-aș vorbi despre contradicțiile ivite în mine de atunci încoace.“ La 14 aprilie, la nici o lună după moartea Sophiei, moare și fratele lui, Erasmus. Din această perioadă, deținem pagini ale jurnalului lui Hardenberg, care pornesc de la data morții Sophiei. Ele sînt întunecate. Explicația o găsim în certitudinea lui că va muri pînă într-un an și, potrivit hotărîrii sale, de moarte naturală, prin puterea dorului de a se uni cu ea. Nu putem să nu ne gîndim, legat de aceasta, la sfîrșitul *Afinităților elective*, la moartea Otiliei, bazată pe hotărîrea ei deliberată, la frămîntările dureroase ale lui Eduard, vrînd s-o urmeze și-n moarte și care în cele din urmă a și urmat-o. Nu știu dacă vreo relatare despre intenția lui Novalis a determinat sfîrșitul lucrării lui Goethe, sau dacă, în cazul de față, poezia și realitatea se întîlnesc întîmplător. Căci poezia reia trăsături ale vieții și prin faptul că firescul și instinctul vital se ridică în permanență împotriva acestei intenții. Lupta aceasta dintre hotărîrea generată de o suferință profundă și natura umană, care datorită unei înclinații fericite, tinde întotdeauna spre o echilibrare a situațiilor, impresionează profund. „18 aprilie : dimineața, tot felul de gînduri despre ea și despre mine. Gîndul privitor la intenția mea, destul de ferm.“ „19 aprilie : dimineața, devreme, șovăieli în privința hotărîrii. În general, ziua a fost liniștită și senină.“ „21 aprilie : la Sophie m-am gîndit adeseori, dar nu cu destulă profunzime, la Erasmus, cu răceală.“ „24 aprilie : Sophie îmi va da tot mai mult. Trebuie doar să trăiesc cît mai mult prin ea. Numai amintirea ei mă face să mă simt cu adevărat bine.“ La 26, își reproșează că a fost aproape vesel. După cîteva zile — că a avut în timpul mesei o discuție prea violentă. A doua zi, s-a întreținut cu prea multă voioșie cu soția subprefectului, motiv pentru care seara imaginile dragi i-au apărut îndepărtate. Îi e rușine acum că se află într-o stare de spirit proprie vieții cotidiene. „Ah, de ce nu mă pot menține vreme mai îndelungată la înălțime !“ Cînd îi apărea imaginea ei, bine conturată, în profil, pe canapea, lîngă el, cu eșarfa ei verde, își descoperea a doua zi o teamă

ciudată că se află în primejdia de a se îmbolnăvi. „Încă nu m-am obișnuit întru totul cu hotărîrea luată, oricît pare ea de fermă. Faptul că hotărîrea e atît de departe, că mi se pare încă atît de străină, mă neliniștește." Astfel, vrînd să rămînă credincios acelui ceas de grea cumpănă, care astăzi față-n față cu viața cotidiană îi pare lui însuși străin, el se opune forțelor tămăduitoare ale vieții. Se refugiază la Grüningen, unde mormîntul ei dă o forță nemijlocită tuturor simțămintelor sale. Acolo era uneori străfulgerat de momente de entuziasm ; parcă spulbera mormîntul din fața lui, secolele păreau doar clipe, apropierea ei era tangibilă, credea că-i va apărea aievea. Dar cum chiar aici emoțiile lui scad în intensitate, el chibzuiește că, prin moartea sa, el va dovedi fără tăgadă omenirii că există o astfel de credință pînă dincolo de mormînt ; e ca și cum ar arăta că o astfel de dragoste e posibilă. Înapoiat la Tennstädt, simte însă deja că hotărîrea lui nu va putea ieși biruitoare în luptă cu rațiunea ; apoi, cu un sofism natural al inimii, își definește maxima : „Hotărîrea mea odată luată, trebuie să renunț la argumentări : orice motiv rațional, orice amăgire a sufletului reprezintă îndoială, șovăială și nestatornicie". Se ivesc apoi, totuși, considerente care luptă fără succes împotriva acelor argumentări. Cele mai frumoase perspective științifice, sau perspective de orice fel, nu ar trebui să-l rețină în această lume ; moartea lui nu trebuia doar să fie un paleativ, ci o jertfă autentică. Oamenii nu-și sînt chiar atît de indispensabili unii altora pe cît se pare ; mamei sale nu-i este prea drag, și nici tatălui său. Își spune mereu că hotărîrea sa e de nezdruncinat și că n-are dreptul s-o supună unor noi reflecții. Așa se încheie, la începutul lui iulie 1797, paginile de jurnal. Mai convingător decît nenumărate legende, ele arată ce forțe sălășluiesc în sufletul nostru, care încearcă să se rupă de lume, ba chiar de viață, în timp ce altele acționează în sens contrar, fără încetare. Și cine ar putea spune cum s-ar fi terminat disputa dintre ele, dacă lupta s-ar fi dat într-o singuratică chilie de mănăstire !

Dar între hotărîrea lui şi adevărata lui stare de spirit, determinată de viaţa de zi cu zi şi de impresiile produse de ea, s-a interpus lumea. Această stare psihologică îşi găseşte expresia cea mai autentică în faptul că propria lui voinţă îi părea cu totul străină, iar ziua înfăptuirii ei, situată cu totul în afara zilelor ce se scurg cu repeziciune. Din hotărîrea de a muri s-a născut o viaţă imaginativă legată de lumea de apoi. Cu intenţie, cu eforturi repetate zi de zi, a sporit intensitatea imaginilor plăsmuite ale acelei lumi, aşa cum făcuseră pe vremuri sfinţii. Pe măsură ce hotărîrea de a muri se atenua, se năştea un simţămînt legat de lumea cealaltă, de iubita pierdută, simţămînt care-i măcina viaţa. Înfăţişarea lui exterioară începe, din această perioadă, să se schimbe. Cînd Friedrich Schlegel l-a revăzut, în vara lui 1798, a scris : „S-a schimbat în mod vizibil, faţa i s-a lungit, s-ar zice că se ridică de pe tărîmul pămîntesc, asemenea miresei din Corint. Are ochii unui vizionar, fără culoare, dar care privesc drept înainte, plini de strălucire." Expresia acestor suferinţe, de o intensitate zguduitoare, o găsim în *Imnurile către Noapte (Hymnen an die Nacht)*. Tieck situează scrierea acestor *Imnuri*, ce-i drept, cu acea şovăială în care excelează în asemenea cazuri, în toamna anului morţii Sophiei (1797) ; Just, care obişnuieşte să fie mai precis, abia în anul următor. Dar oricare ar fi fost data certă a elaborării lor, ele au putut fi scrise numai în acea primă perioadă, cînd se cufundase pînă în abisul durerii, ele sînt adevărata imagine a acelei suferinţe, şi au ceva ce te înfioară chiar mai mult decît o poveste de groază. Ca un bocet prelung, enigmatic, răsunînd în miez de noapte, aşa ne apare această expresie a dorului de moarte, pornită din inima zdrobită a celui însingurat. La fel de stranie cum le-a apărut mai înainte celor dimprejur hotărîrea lui întunecată, de o nesfîrşită tristeţe.

Despre nimicnicia şi suferinţele existenţei vorbesc scrierile tuturor timpurilor. În cazul de faţă, acest aspect rezidă în caracterul pur şi simplu enigmatic al lumii.

De aceea, fantezia umană este neobosită să opună vieții stări imaginare. Noaptea inconștienței, sînul universului, liniștea lipsită de afecte a celor morți : în toate aceste concepții ne impresionează faptul că pasiunile, încordarea voinței, lumina limpede, bine conturată, care ne arată granița dorințelor noastre, iau sfîrșit aici. O astfel de concepție rezultă din *Imnurile către Noapte*. Dincolo de tărîmul în care lumina dăinuie într-o neliniște perpetuă, se întinde, în afara timpului și spațiului, domnia acestei nopți — a cărei umbră de amurg și nu realitatea ei — constituie noaptea și somnul comun tuturor oamenilor. Torentul pămîntesc se sparge de poalele dealului și din sînul lui întunecat izvorăște talazul de cristal al nopții fără de sfîrșit ; el este imperceptibil simțului comun, dar cine soarbe din el, îi aparține pe vecie : Aici se află uitarea tuturor suferințelor, minunata contopire cu iubita, o nespusă însuflețire crepusculară. Pe el însă, îl întîmpină în clipele copleșitoarelor sale suferințe, din depărtări albastre, de pe culmile fericirii sale trecute, o lumină crepusculară, un farmec nocturn, un cer parcă ațipit. Stătea lîngă movila iubitei, care se preschimbă într-un nor de praf și prin nor el îi zărește chipul transfigurat. „În ochii ei sălășluia veșnicia ; i-am luat mîinile într-ale mele."

În aceeași perioadă, este preocupat de fantezii științifice bolnăvicioase. Descoperirea galvanismului trezise pe atunci interesul lumii științifice din întreaga Europă. În laboratorul anatomistului din Bologna, Galvani, niște picioare jupuite, de broască, au fost atinse în mod cu totul accidental de o mașină electrică. Aceste membre au tresărit de îndată, ca și cînd ar fi fost trezite la viață. În urma acestei întîmplări, din 1790, cercetările lui Galvani și Volta au pasionat lumea științifică. În Germania, li s-a asociat Ritter, cu descoperiri foarte importante. Mai mult ca sigur că Hardenberg era de pe atunci prieten cu el. Nici un fapt științific n-a dus la concluzii atît de temerare și la visuri atît de nebuloase ca acesta și cel ce-i era înrudit — somnul magnetic. Friedrich Schlegel caracterizează galvanismul spiritului ca fiind una

din ideile favorite ale lui Hardenberg, în vara lui 1798. El spune : „Cum se întîlnesc, se galvanizează şi se îmbină în mod enigmatic în spiritul lui, teoriile cu privire la vrăjitorie, acel galvanism al spiritului şi taina contactelor, acest lucru rămîne încă un mister pentru mine. Între timp, galvanismul lăuntric al omului îmi apare, cum ar spune Kant, ca un gînd captivant, iar restul sper să-l aflu prin tortura socratică." Astfel, Hardenberg socotea gîndirea un fenomen galvanic, un rezultat al contactului dintre spiritul nostru şi o forţă misterioasă. Relaţiile spirituale, iubirea, religia — totul devine pentru el un soi de vrăjitorie.

2

Încep acum să-şi spună cuvîntul noi evenimente ale vieţii sale, care-l vor smulge din aceste stări patologice şi-l vor ridica la o concepţie religios-ştiinţifică generală.

Prima perioadă după moartea Sophiei o petrecuse fie la ai săi, fie efectuînd mici călătorii. Odată cu sfîrşitul anului 1797, a plecat la Freiberg, pentru a se perfecţiona în administrarea minelor, la şcoala superioară de minerit a electoratului de Saxa, care pe atunci începea să-şi cîştige o faimă europeană. În studiile sale de filozofie a naturii, a apărut un nou şi puternic ferment. Genialul Ritter îl familiarizase la Jena cu problemele galvanismului. Tot acolo l-a întîlnit şi pe marele mineralog şi geolog Abraham Gotthold Werner, savant cu o minte perfect organizată, care considera imperiul rocilor ca pe un sistem deplin ordonat ; pentru el adîncurile pămîntului nu mai aveau nici un secret. Vom arăta cum *Ucenicii din Saïs (Lehrlinge von Saïs)*, îşi are obîrşia în interesul pentru astfel de probleme. Acest interes entuziast faţă de Werner şi geologie a fost pentru el un fel de eliberare din atît de îngrijorătoarele lui stări bolnăvicioase.

Încă în anul 1798, Julie von Charpentier, fiica inspectorului de mine din Freiberg, i-a cîştigat inima şi, odată cu aceasta, în complexul sentimentelor sale faţă de So-

phie s-a produs o prefacere deosebit de importantă pentru viaţa şi poezia sa. În lumea bogată a fanteziei sale, imaginea purtată în suflet a Sophiei, trebuia să se modifice. Ea şi-a pierdut curînd toate trăsăturile individuale, legate de relaţii pămînteşti. Ce mai putea reprezenta pentru el acum, acea răceală, pe jumătate copilărească, dorinţa ei ca el să placă, jocul atît de zburdalnic cu tatăl ei ? Din adîncurile imaginii ei, lua naştere acum un sentiment dintre cele mai profunde ; acesta destrăma orice trăsătură lumească, căci numai astfel putea spera într-o comuniune cu ea. El putea găsi legătura cu aceea care-l părăsise, în temeiurile religiei. Ea se subordona întrucîtva sistemului religios al lumii şi reprezenta pentru el acea feminitate supraterestră, al cărei simbol este regina plină de har a cerului. Strălucirea şi bucuriile lumii, fericirea şi destinul n-o mai puteau atinge. Din propria lui soartă se înalţa o adoraţie a Mariei, ca o plăsmuire subiectiv-mitologică.

Păşind astfel spre o nouă viaţă, cu simţăminte renăscute, i se alăturară prietenii, în a căror tovărăşie avea să-şi desăvîrşească ideile şi la îndemnul cărora poetul din el avea să se afirme. El trăieşte împreună cu ei acea scurtă perioadă de înflorire a romantismului ce caracterizează anul 1799.

Nimic nu-i mai greşit decît credinţa că în romantism ar exista un singur curent. Aşa cum am mai arătat, cu anumite modificări, el nu este altceva decît produsul generaţiei care s-a afirmat în deceniul al nouălea, şi care, între 1790 şi 1800, a trecut prin cea mai importantă perioadă a vieţii, adică cea dintre douăzeci şi treizeci de ani. Elementele culturii intelectuale rămase de la generaţia anterioară erau în primul rînd poezia lui Goethe şi Schiller, revoluţia filozofică în care se afirmaseră Kant, Jacobi, Schiller şi Fichte, marea mişcare şi efervescenţă din cadrul ştiinţelor naturii. Cu totul deosebite erau însă condiţiile în care noua generaţie prelua moştenirea celei anterioare. Cea dintîi condiţie şi totodată cea mai importantă era pur negativă : lipsa unor impulsuri puternice izvorînd chiar din viaţă. Mişcării din domeniul

ştiinţelor naturii nu i-a venit în întîmpinare nici industria, nici cerinţele unor noi descoperiri, nici pătura comercianţilor, care să fi urmărit cu interes în ştiinţă acest element atît de înrudit cu ea. Tot astfel, politica, învăţămîntul, religia, se arătau total indiferente faţă de revoluţia filozofică, ce nu-şi putea demonstra vigoarea decît prin înrîurirea ei asupra lumii politice, morale şi sociale. Poeţii nu găseau nici un oraş mare pe a cărui scenă să se poată afirma. În schimb, totul se desfăşura risipindu-se în cercuri mici, izolate. Aceasta era situaţia şi atmosfera întreţinută de existenţa unei populaţii fără pretenţii, nu prea avută, încă neispitită de setea de bani şi plăceri, de care este animată întreaga lume. Şi tot de aici decursese fenomenul naşterii unei culturi orientată spre înlăuntru, într-o măsură şi la un nivel, neatinse de oricare alta, orientare care mulţumea pe toată lumea. Cum era resimţită această situaţie şi cum era ea în mod conştient acceptată, reiese din pasaje similare, culese din lucrările tuturor personalităţilor la care ne-am referit aci. Să-l citäm numai pe Novalis : „Încet dar sigur, Germania a luat-o înaintea tuturor celorlalte ţări europene. În timp ce acestea din urmă se ocupă cu războiul, speculaţiile şi concepţiile unuia sau altuia dintre partide, germanul se străduie din răsputeri să ajungă exponentul unei epoci de cultură superioară. Acest progres este menit să-i aducă, în timp, o preponderenţă însemnată faţă de celelalte popoare," De fapt, această cultură se izola de marea masă a populaţiei şi de nevoile ei.

Avem oare dreptul să-i mustrăm pe acei oameni care, în aceste condiţii, au întreprins, cu un deosebit talent, acţiuni menite să contribuie la progresul spiritualităţii noastre ? Comparaţia dintre elanurile lor pline de nelinişte, dezorientare, caracterul lor paradoxal, coeficientul de afectare din străduniile lor şi liniştea grandioasă în care au trăit Goethe şi Kant, oferă un spectacol zguduitor şi cu atît mai impresionant cu cît acum necesitatea condiţiilor istorice cuprinsese parcă între braţe de oţel, forţe de seamă, pline de noblеţe. În lăuntrul gra-

niţelor în care au fost încătuşaţi de aceste condiţii, ei au realizat totuşi opere excepţionale.

Trebuie să înţelegem însă că poziţia acestor personalităţi faţă de elementele spiritualităţii moştenite a fost foarte diferită. Punctele de pornire ale unui A. W. Schlegel şi ale unui Hardenberg, Friedrich Schlegel şi Tieck erau de-a dreptul eterogene. Fără nici o îndoială, Novalis se afla, din punct de vedere spiritual, mult mai aproape de Hölderlin decît, de pildă, de prietenul său A. W. Schlegel. Tieck n-a avut niciodată cu Friedrich Schlegel în comun altceva decît puncte de contact exterioare. În faţă unei asemenea eterogenităţi, devine deosebit de însemnată întrebarea cum a putut lua naştere un cerc atît de închegat, o alianţă defensivă şi ofensivă, o şcoală.

August Wilhelm Schlegel, cu cîţiva ani mai vîrstnic ca prietenii săi, constituia punctul exterior de convergenţă. *Die Horen* şi *Jenaer Literaturzeitung* l-au făcut să părăsească un post de preceptor în Olanda şi să vină la Jena. Cerinţele estetice ale publicului au creat, mai ales prin *Horen*, condiţii publicistice foarte favorabile în acei ani. Astfel şi-a putut consacra existenţa penei sale deosebit de îndemînatice. El era gazetarul prin excelenţă al cercului, geniul său în critică, şi în transpunerea în versuri, în toate formele de recreare şi de interpretare a altora era incomparabil, deasemeni în tot ce constituia receptivitate, apreciere şi zugrăvire după un model. Treptat, l-a atras şi pe fratele său spre activitatea scriitoricească, făcîndu-l să-şi părăsească studiile filologice. Acesta era o natură complet diferită. Sub imperiul unor idei profunde, se lupta din greu pentru a le afla cea mai potrivită expresie, niciodată bun stilist, deşi era înconjurat de stilişti. O minte cu o productivitate genială, care, printr-o extindere consecventă dar lipsită de măsură a studiilor sale, s-a aflat, din pricina penei lui greoaie, într-un conflict nenorocit cu cerinţele editoriale, ceea ce i-a distrus dintru început existenţa. Punctul său de pornire a fost studiul antichităţii, ideile estetice ale lui Schiller şi filozofia lui Fichte. Legătura lui Friedrich Schlegel

cu Hardenberg data încă din anii 1792 sau 1793, cînd s-au întîlnit la Leipzig pentru prima oară. Faptul că îi apropiau mai degrabă ideile decît problemele personale, reiese dintr-o lămurire dată de Friedrich Schlegel lui Schleiermacher : „I-ai face realmente bine lui Hardenberg ; îmi dau seama de mîhnirea ta. În ce mă priveşte, de multă vreme nu mă simt aproape decît de spiritul său, pe care nimeni nu i-l cunoaşte mai bine decît mine, ceea ce se pare că el ştie. Altfel însă, privesc totul cu destulă răceală." *Athenäum* a dat apoi naştere unor relaţii mai statornice. Oricît ar părea de ciudat, şi în cazul lui Tieck, cînd el s-a alăturat acestui cerc, tot Friedrich Schlegel, care îi era cel mai străin dintre toţi, a constituit puntea de legătură. Iată, deci, în ce mare măsură un simplu hazard a acţionat aci în primele luări de contact. Scrisorile lui Tieck despre Shakespeare, pe care le solicita Friedrich Schlegel pentru *Reichardtsche Journal Lyceum*, au oferit prilejul stabilirii contactului. Friedrich Schegel îl invită la el : „Interesul meu pentru dumneata şi poezia dumitale este cu totul deosebit. În prezenţa mai multora se ajunge curînd la divagaţii. În astfel de cazuri, opinez pentru un dialog." S-a interesat şi de Wilhelm Heinrich Wackenroder, ale cărui *Efuziuni sufleteşti ale unui călugăr iubitor de artă (Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders)* apăruseră în acelaşi an. Se poate astfel arunca o privire asupra formării relaţiei dintre doi oameni pe care nici o trăsătură naturală bine definită nu i-a împins unul spre celălalt. Un post scriptum precizează că fratele său, August Wilhelm, se bucură de activitatea lui Tieck şi este mulţumit de ştirile personale privitoare la el. Mai există şi o scrisoare a lui A. W. Schlegel, care răspunde cu prilejul trimiterii *Basmelor Populare (Volksmärchen)* şi împreună cu recenzia lui A. W. Schlegel în *Athenäum* ne oferă interesante termene de comparaţie, devenind cunoscute ca primele observaţii importante cu privire la poeziile lui Tieck. În această scrisoare, el explică mult mai lămurit decît în *Das Athenäum*, cum a izvorît forma prozei lui Tieck din studiul lui Goethe, cu care era înrudit ca spirit, şi anume din lectura lui *Wilhelm*

Meister și a *Povestirii*. Experiența negoethiană de a înfățișa modul nostru modern de simțire într-o haină și limbă veche, ca în *Frumoasa Magelone (Die schöne Magelone)* îi displace. În schimb, apreciază în mod deosebit basmul *Eckbert cel blond (Der blonde Eckbert)*, prima dintre operele lui Tieck care a mers pe urmele prozei lui Goethe. Desăvîrșirea prozei narative și a liedului, precum și orientarea lui poetică în care fantezia guvernează liberă, fără a fi însoțită de idei moralizatoare, sînt elementele care-l atrag către Tieck. Cît de străină și de ostilă este atitudinea lui atunci cînd Tieck părăsește făgașul lui Goethe, reiese din felul în care caută scuze subiectelor povestirilor lui Tieck, fără să poată face acest lucru decît în ce privește aspectul exterior.

Primele relații stabilite între ei erau astfel foarte neconsistente. Nu numai că ieșeau puternic în evidență nenumărate divergențe privind orientarea, dar nu existau nici un fel de legături sufletești, personale. Ceea ce îi unea erau avantajele unei alianțe defensive și ofensive împotriva curentelor depășite dar nemuritoare ale unor Nicolai, Huber, Schütz. În această privință, *Athenäum* le oferea un factor de convergență. Mai ales August Wilhelm Schlegel, care avea un simț deosebit de acut pentru organizarea unor atacuri, alianțe și colaborări, pe scurt pentru strategia literară, era neobosit în a descoperi noi mijloace care mai mult supărau adversarii decît foloseau prietenilor. Aceste manevre îi produceau o satisfacție întru totul dezinteresată.

Din aceste legături destul de vagi s-a născut, începînd din vara anului 1799, cea mai intimă conlucrare. Erau ultimele luni ale prezenței lui Fichte la Jena. Schelling mai activa încă alături de el, în cea mai deplină înțelegere. Intenționa să-și completeze teoria științei cu filozofia naturii. Agitației efervescente a spiritului filozofic i se adăuga contactul cu poeții de la Weimar. De mai multe ori pe an, Goethe căuta aici, în castelul liniștit, o singurătate propice muncii lui, departe de viața de curte. Astfel, Jena devenise o a doua capitală a spiritualității germane. Ea era deosebit de indicată pentru activitatea

intensă şi exuberantă a noii şcoli, care, fără a intra în contact cu societatea lui Goethe de la Weimar, se întîlnea aici, ca pe un tărîm neutru, cu conducătorul necontestat al acesteia, cu „Reprezentantul poeziei pe pămînt".

Înainte ca Tieck să se fi stabilit definitiv aici, alături de A. W. Schlegel şi Schelling, el a venit, în cursul verii, din Giebichenstein, unde locuise cîteva săptămîni la Reichardt. Cu un an înainte îl cunoscuse pe A. W. Schlegel la Berlin. Voia acum să-i facă doar o scurtă vizită, pentru a cunoaşte cît de cît lumea acestuia. Friedrich Schlegel îl informase, cu un an înainte, cum cîştigase, graţie *Basmelor Populare*, doi noi prieteni : pe Novalis şi pe Schelling. Acum, cei doi îi ieşiră în întîmpinare. Pentru Novalis şi Tieck, întîlnirea a fost hotărîtoare. Dacă între Friedrich Schlegel şi Novalis a existat o oarecare apropiere de idei, întîlnirea cu Tieck l-a zguduit pînă în străfundurile simţirii sale poetice. Chiar din prima seară şi-au deschis unul altuia inimile şi ciocnind paharele, au băut „Bruderschaft". Era miezul nopţii, şi prietenii au ieşit împreună în noaptea estivală. Din nou luna plină, vechea prietenă a poetului din anii copilăriei, îmbrăca înălţimile Jenei în mantia ei magică. Se urcară pe Hausbergul învecinat, hoinărind în noaptea de vară. În astfel de ceasuri, spiritul poeziei romantice, care de atunci li s-a întipărit în suflet amîndurora, trebuie să fi ajuns la conştiinţa deplină. Cînd şi-au luat rămas bun în zorii zilei, Tieck a spus : „Acum îl voi termina pe fidelul Eckart". Chiar în aceeaşi zi a adus la cunoştinţa prietenilor săi acest lucru. Cred că în *Phantasus*, scris după mulţi ani, există cîteva rînduri dedicate amintirii acelei seri. În singurătatea liniştită a grădinii, cu un cer înstelat deasupra întregului peisaj, cei doi prieteni se plimbă, iar Ernst spune : „Această linişte adîncă şi sfîntă îmi trezeşte în inimă vechi dureri uitate, care se preschimbă în bucurii calme. Şi astfel, nobilul Novalis mă priveşte cu ochii săi mari şi blînzi, cu expresia sa atît de umană, şi-mi aminteşte de acea noapte cînd, după o

serbare veselă, am colindat împreună printr-o frumoasă regiune muntoasă ; fără să bănuim cît de aproape era despărţirea, am vorbit despre natură şi frumuseţea ei, despre divinitatea prieteniei. Poate pentru că mă gîndesc la el cu atîta dragoste, inima lui iubitoare mă cuprinde asemenea strălucitoarei bolţi înstelate."

Cît de mult a însemnat această prietenie pentru Novalis, reiese dintr-o scrisoare către Tieck, din 6 august 1799, un document cu totul remarcabil. „Întîlnirea cu tine a deschis o pagină nouă în viaţa mea. Tu îmi apari ca apropiindu-te de ceea ce înfloreşte în fiecare om, cu care te simţi înrudit. Asupra mea ai făcut o impresie profundă şi fermecătoare. Nimeni nu m-a însufleţit pînă acum cu atîta discreţie şi în acelaşi timp atît de total. Fiecare cuvînt al tău îl înţeleg deplin. Nici un obstacol nu ne desparte. Nimic din ce e omenesc nu-ţi este străin. Iei parte la toate şi cuprinzi uşor, ca o boare, toate lucrurile, dar mai ales florile, care-ţi sînt cele mai dragi." Aceasta însemna mai mult decît relaţiile de pînă atunci dintre romanticii de la Jena. Aici se întîlneau, ca şi în cazul prieteniei dintre Friedrich Schlegel şi Schleiermacher, două naturi între care existau cu adevărat afinităţi elective.

Hardenberg i-a întors vizita la Giebichenstein. La întoarcere, la invitaţia lui Hardenberg, Tieck s-a oprit pentru cîteva zile la Weissenfels. A fost impresionat şi el de spiritul de mare noblеţe interioară, de atmosfera calmă, pozitiv-pioasă, care avea o atît de mare înrîurire asupra prietenului. Bătrînul Hardenberg domnea ca un patriarh în mijlocul familiei sale. Tieck a găsit lesne un punct de apropiere în interesul acestuia pentru antichitate. Felul în care Tieck îl aude odată, din camera alăturată, ocărînd furios, cu destulă asprime, este foarte caracteristic pentru bătrînul domn. „Ce s-a întîmplat ?" l-a întrebat el îngrijorat pe un servitor ce trecea pe acolo. „Nimic, răspunde acela sec, domnul ţine ora de religie." Despărţirea lui Tieck de prietenul său nu durează mult. În octombrie, se mută împreună cu soţia şi fiica abia

născută, Dorothea, la Jena, unde rămîne pînă la sfîrșitul lui iulie 1800.

Și Friedrich Schlegel s-a apropiat mult, în această perioadă, de cei doi prietenei. În octombrie, l-a urmat și Dorothea. El a adus cu sine *Cuvîntările despre religie (Reden über die Religion)*, apărute anonim pe atunci, care ar fi rămas neobservate în cadrul cercului, dacă Friedrich Schlegel n-ar fi atras atenția cu atîta însuflețire asupra lor. L-au găsit pe Hardenberg aproape cu totul izolat de ceilalți, fiind în relații doar cu Tieck și soția acestuia. Despre el, Dorothea scrie : „El este atît de mult împreună cu Tieck, în Tieck, pentru Tieck, încît numai găsește timp pentru nimic altceva. Arată ca un vizionar, o ființă cu totul aparte, cufundată în sine ; lucrul acesta e de netăgăduit." Dar *Cuvîntările despre religie* l-au impresionat profund. Așa cum Tieck i-a trezit din nou spiritul poetic, acestea i-au provocat efervescența vechilor sale idei religioase. Însuflețirea sa a emoționat întreg cercul, provocînd o aprobare entuziastă, dar și o puternică opoziție. Caustica Dorothea observa că pentru Tieck religia constituia ceea ce destinul era pentru Schiller : Hardenberg crede că Tieck este întru totul de părerea lui, dar ea ar putea pune rămășag că nu se-nțeleg nici pe ei înșiși, nici unul pe celălalt.

Așa cum efecte logic-consecvente ale unei lucrări importante sînt precedate de anumite prime impresii și stimulente, tot astfel din această frămîntare a apărut mai întîi un eseu al lui Novalis despre creștinătate și ideile lui Friedrich Schlegel. Într-o poezie remarcabilă, a lui Schelling *Credo-ul epicurian al lui Heinz Widerporst*, acesta ia o poziție hotărîtă împotriva *Cuvîntărilor despre religie* și a entuziasmului provocat de acestea în rîndurile prietenilor. *Athenäum* trebuia să le cuprindă laolaltă pe toate, și să le împace. August Wilhelm și-a exprimat unele rezerve, dar a fost pus în minoritate. Chestiunea, care nu era lipsită de însemnătate pentru poziția publică a acestei școli, i-a frămîntat intens pe prieteni. August Wilhelm s-a referit la Goethe. „Acesta — îi scrie el lui Schleiermacher — a cercetat foarte serios problema și a

argumentat temeinic și detaliat împotriva publicării, susținînd punctul meu de vedere. Aș fi dorit să fi fost de față cînd mi-a vorbit atît de frumos ca și în alte ocazii dealtfel — te-ar fi încîntat." Și Schleiermacher fusese împotriva tipăririi.

Fragmentul lui Hardenberg poartă denumirea : *Creștinătatea sau Europa (Die Christenheit oder Europa).* Aci este exprimat punctul de vedere al necesității unei unități a tuturor statelor europene, bazată pe creștinism, și nu cred să fi fost expus vreodată anterior cu asemenea claritate. Ranke l-a înfățișat ca fiind ideea fundamentală a acelei epoci, cînd Europa creștină lupta împotriva pătrunderii Islamului. Întreaga istoriografie a romantismului afirmă însă că această stare de tranziție este de fapt singura cale posibilă, și că de la ea am fost abătuți de Reformă, raționalism, științe și punctele de vedere laice ale politicii. Puternica unitate de interese născută pe baze reale și sporind pe zi ce trece, care generează civilizația, este împinsă aici pe un plan secundar, înapoia unui vis despre o pace dumnezeiască, sub oblăduirea unei convingeri religioase, inexistente vreodată și care, potrivit naturii omenești obișnuite, n-ar putea dăinui nici o singură zi. Aceasta este concepția neistorică, ce a împrumutat Sfintei Alianțe o haină creștină. Ea pătrunde pentru prima oară în literatura noastră protestantă prin acest concept sumar al lui Novalis.

El vede creștinismul puternic și strălucitor, în plină acțiune în Evul Mediu. Caracteristic este felul în care îl înțelege. Un interes major unea acest vast imperiu eclezias tic sub un singur conducător suprem ; administrația sa se afla în mîinile unei caste complet independente, caracterizată printr-o înaltă cultură și o mare experiență de viață. Ea nu propăvăduia decît dragostea pentru sfinta, minunata fecioară a creștinătății ; ea povestea despre oameni sfinți, plecați de mult dintre cei vii ; în tainicile biserici, împodobite cu icoane, pline de dulci miresme, însuflețite de o muzică divină, își găsea sălașul o seninătate sublimă. Este religia unei transfigurări panteiste

a lumii, pe care o regăsește aci în imagini și povestiri exprimate poetic.

Roma, locul de întîlnire al tuturor oamenilor înțelepți, demni de veneraţie din Europa, se opunea în mod îndreptățit și judicios cultivării neobrăzate a unor aptitudini omenești pe socoteala simțului sacru, după cum refuza descoperiri primejdioase și inoportune, ca aceea că pămîntul ar fi un neînsemnat astru călător.

Nu se arată lămurit cînd și cum a putut interveni o schimbare într-o stare atît de fericită. Se pare că ea a dispărut pe nesimțite, cu mult înainte de insurecția care s-a cristalizat prin protestantism. Chiar interzicerea căsătoriei preoților a fost o măsură înțeleaptă, menită să redea bisericii, profund zdruncinată în structura ei, coeziunea de care avea nevoie. Ce-i drept, acea stare de desăvîrșire pare să fi existat cîndva în afara timpului. Dar atunci, care să fi fost cauzele care au provocat schimbarea ? Omenirea nu era coaptă, nu era destul de cultivată pentru această împărăție. Pe de altă parte, cînd cultura a progresat, tocmai ea a fost aceea care a dovedit cît este de nocivă, cel puțin în anumite perioade și la un anumit nivel, pentru perceperea lumii invizibile. Așa s-a întîmplat că protestantismul a distrus în mod nelegiuit unitatea bisericii, că a întemeiat o falsă suveranitate a bisericii ; a canonizat schema brută, abstractă, a religiei din cărțile biblice ; a dat frîu liber diferitelor state puternice ca să ia în stăpînire scaunul universal vacant ; a fost însă respins, în cele din urmă, de înțelepciunea genială a ordinului iezuiților. Între savanți și clerici există totdeauna o opoziție tainică, deoarece ei luptă pentru cucerirea *unei aceleiași* poziții. Se părea că sfîrșitul a venit cînd iluminismul a făcut din Dumnezeu un privitor insensibil în fața marelui spectacol pe care îl oferă o lume mecanică, ce se mișcă mînată de impulsuri care-i sînt proprii.

Dar nimic din ce a constituit cîndva obiectul istoriei nu este trecător. Toate trec prin nesfîrșite prefaceri, luînd forme tot mai bogate. O nouă inspirație a lumii se află în fața noastră. Știința a pregătit-o, prin faptul că a dus la recunoașterea divinității naturii, a veșniciei artei, a

necesității științei, a respectului față de lumesc și a omniprezenței adevăratei istoricități. „Așadar, veniți și voi, filantropi și enciclopediști, în loja pacificatoare și primiți sărutul frățesc, lepădați vălul cenușiu și priviți, cu o dragoste proaspătă, minunile naturii, ale istoriei și ale omenirii." „Creștinismul ne apare în trei ipostaze. Prima este aceea a zămislirii religiei, ca bucurie resimțită față de orice religie ; a doua, funcția sa de mijlocitor în general, și anume credința în omnipotența a tot ce e pământesc de a fi pîinea și vinul vieții veșnice ; a treia, este credința în Hristos, în Fecioara Maria și în sfinți ; Alegeți pe oricare din ele sau pe toate trei, totuna este." Din sînul unui venerabil conciliu european va renaște creștinătatea.

Nici laudă, nici critică, nici vreo explicație — nici măcar răspuns la întrebarea ce este aici paradoxal și ce este convingere lăuntrică — nu sînt posibile, fără a arunca o privire de ansamblu asupra poziției lui Novalis în mișcarea filozofică și poetică din acea vreme. Dar într-acolo ne mînă în ori ce caz mersul relatării de față.

Poeziile religioase ale lui Hardenberg, ideile și cu vîntarea despre mitologia lui Friedrich Schlegel, chiar și tendințele catolicizante ale fratelui său, critic lucid, orientarea creștină din poeziile lui Tieck : toate au izvorît din această efervescență și totul s-a petrecut foarte repede. Ca un om treaz în mijlocul unor visători ne apare acela care a dat primul și cel mai puternic impuls avîntului religios și în al cărui suflet, profund serios, acest curent, ca și celelalte orientări ale generației sale și-au găsit o expresie concentrată, energică, viguros închegată. Schleiermacher a opus concepției lui Hardenberg adevărul istoric nud, și anume că papalitatea reprezintă marea nenorocire a catolicismului. Novalis însuși se afla la o răscruce hotărîtoare a spiritului său. Ceea ce scrisese, cu o îndrăzneală generată de o opoziție radicală față de opiniile dominante, sub impresia momentului și sub influența pe care noile cotituri surprinzătoare ale vieții spirituale o au în mod obișnuit chiar asupra firilor mai puțin înclinate spre paradox, trece acum pe un plan secundar în ansamblul ideilor sale, delimitîndu-i scrisul și ri-

dicîndu-l în regiunea poetică a visului. În toamna lui 1799 a început să lucreze la *Heinrich von Ofterdingen*. Concepţia sa despre lume ni se înfăţişează întrucîtva într-o dublă ipostază ; prin natura ei, ea apare sub două aspecte : ca un ansamblu de idei filozofice şi ca o viziune poetică asupra lumii. Pentru spiritul acelei vremi, este caracteristic faptul că, asemenea lui Schiller, a cărui evoluţie s-a desfăşurat însă la o dimensiune cu mult mai mare, abia după ce concepţia sa filozofică a ajuns la o anumită închegare, s-a manifestat şi personalitatea lui poetică.

Este evident, dealtfel, că lucrările lui filozofice erau, în esenţa lor, terminate în vara lui 1799. „Trăind printre exponenţii gîndirii speculative, am ajuns şi eu un as al speculaţiei", îi scrie el lui Tieck ceva mai tîrziu. Apoi, pe primul plan a trecut poezia. În scurtul interval de un an şi jumătate, care i-a mai fost dat să-l trăiască, de cele mai multe ori într-o stare care-l obliga să renunţe la citit, la scris, la gîndit, la totul, poezia a domnit neîngrădită. Fantezia plină de speranţe a ultimelor sale săptămîni abunda de proiecte poetice ; aşadar, acele fragmente care constituie operele lui postume aparţin în mod precumpănitor perioadei de viaţă mai sus menţionate. Despre acestea trebuie vorbit în primul rînd, nu însă cum s-a procedat pînă acum, exprimîndu-ne mirarea cu privire la caracterul lor paradoxal, şi nici printr-o simplă enumerare seacă.

3

Hardenberg voia să prezinte, în cadrul unei enciclopedii, ideea fundamentală a filozofiei contemporane lui, avînd drept temelie totalitatea concepţiilor acumulate pînă atunci. Aceasta era năzuinţa cea mai intimă a filozofilor timpului. Friedrich Schlegel a nutrit ani de zile aceeaşi dorinţă. Schelling a tradus-o în viaţă, într-o primă elaborare, în *Prelegerile despre metoda studiului academic* (*Vorlesungen über die Methode des akademischen Stu-*

diums). Abia Hegel a desăvîrșit, în felul său, ceea ce doar plutise în fața ochilor celorlalți. Însemnările lui Hardenberg conțin, în germene, ideile pentru alcătuirea unui astfel de întreg.

În ele rezidă însemnătatea lui pentru spiritul științific al timpului său. Nu putem înfățișa aici ce relații există între acestea și afirmațiile simultane ale lui Friedrich Schlegel, Schleiermacher, Schelling. Anii dintre activitatea lui Fichte la Jena, pînă la elaborarea filozofiei naturii și apoi, anii următori, pînă la elaborarea filozofiei lumii morale, reprezintă o perioadă de efervescență nemaipomenită, de proiecte pline de îndrăzneală, menite să subordoneze științele pozitive ale naturii și pe cele ale spiritului principiilor proprii teoriei științifice. În astfel de epoci, nu este cazul să punem în mod pedant probleme de prioritate și să urmărim cum ideile unuia sînt preluate de către altul. O analogie semnificativă există în prezent. Problema firească, ce rezultă din situația actuală a științelor noastre, de a da o bază științifică mai riguroasă științelor istorice, duce la încercări de rezolvare înrudite în punctele cele mai diferite, în țări diferite și complet independente unele de altele. Mulți dintre cei care astăzi încă nu și-au spus cuvîntul în această problemă, au luat totuși adeseori în considerare astfel de încercări, iar cînd cineva propune o nouă soluție, n-ar fi cu nimic îndreptățit să considerăm ideile sale drept aspecte modificate ale afirmațiilor făcute de alții. Condițiile în care acești oameni și-au dezvoltat ideile în mod simultan, își aveau obîrșia în filozofia lui Fichte, în biruința unei explicații dinamice a naturii datorată lui Kant și în anumite progrese în domeniul științelor naturii, care păreau să explice și empiric această preponderență, și totodată în cultura estetică, pe cale să ajungă la o clarificare în raport cu filozofia lui Fichte.

Aceste condiții care izvorau din cultura intelectuală a vremii aceleia s-au soldat mai întîi cu încercări în domeniul filozofiei naturii.

Novalis a fost înfățișat ca un precursor al filozofiei naturii a lui Schelling, ba a fost chiar considerat drept

una din sursele lui de inspiraţie. Această din urmă părere nu se sprijină pe nici un fel de dovadă. În ideile pe care însuşi Novalis le-a publicat în 1798, nu există nimic specific filozofiei naturii. Consideraţiile despre natură, dominante în *Ucenicii din Sais* sînt, din punct de vedere poetic, cu totul originale. Dar trebuia oare Schelling să primească de la Novalis ideea că natura dezvăluită este spirit ? Dimpotrivă, lucrarea despre sufletul universal a fost elaborată simultan cu schiţa lucrării lui Novalis *Ucenicii*, şi în general cu studiile sale de la Freiberg despre natură. Ambii vedeau natura prin prisma sistemului lui Fichte : aceleaşi condiţii au generat în ei o formă înrudită de panteism. Dar şi în ceea ce Novalis a scris mai tîrziu, cînd studiile lui de la Freiberg s-au maturizat, eu văd doar puţine elemente care ar putea fi considerate ca făcînd parte din edificiul propriu-zis al filozofiei naturii. Imnurile închinate matematicii se dovedesc pînă la urmă nefertile. E drept că Novalis se joacă cu noţiunea mistică a unei matematici autentice, care în Orient are circulaţie curentă, dar care în Europa a degenerat la nivelul unei simple tehnici. La fel, teoriile galvanismului ca şi metoda terapeutică a lui John Brown ajung, printr-o generalizare exagerată, un joc lipsit de conţinut, nebazat pe un studiu temeinic, un joc cu concepţiile despre excitaţii, stimuli, galvanizare. Unde, dimpotrivă, apar observaţii de mare profunzime, ele aparţin unei concepţii poetice despre natură. Uneori par a face parte de-a dreptul din substanţa lucrărilor sale poetice şi au provocat chiar de aceea interpretări greşite, atunci cînd au fost găsite printre notiţele lui ştiinţifice. Pretutindeni însă, teoriile lui sînt străbătute de spiritul creaţiei sale poetice, ca atunci cînd spune : de pildă „Odată cu lumea se naşte tendinţa spre evanescenţă sau spre consistenţă."

Aceste idei de filozofie a naturii sînt astfel mai curînd o verigă în dezvoltarea concepţiei poetice a naturii, tendinţă dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale poeziei noastre moderne. Coexistenţa sub acest raport a studiului ştiinţific al naturii şi a concepţiei poetice despre natură, îmbinarea amîndurora la Goethe, orientarea

pe acelaşi drum a poeziilor din Novalis şi Henrik Steffens, încercarea lui Tieck — deşi ostil studiilor pozitive — de a-i urma totuşi în această privinţă cu studiile lui ştiinţifice asupra naturii, perseverenţa, pe de altă parte, a marilor cercetători ai naturii, Alexander von Humboldt şi a lui Johannes Müller pe calea indicată de o concepţie liberă a naturii, proprie epocii, spre un continuu progres al cercetărilor, şi-a pus deopotrivă pecetea asupra poeziei noastre, cît şi asupra studiului naturii din acea perioadă.

Dimpotrivă, de o excepţională originalitate mi se par ideile lui Hardenberg cu privire la ştiinţele spiritului. Ele merită a fi remarcate, alături de cele ale lui Friedrich Schlegel şi Schleiermacher, pentru perioada de efervescenţă de la sfîrşitul secolului ; mai ales că, datorită perspectivei largi dobîndite prin studiile sale ştiinţifice asupra naturii, el a ajuns la un punct de vedere unitar, rodnic şi pentru ştiinţele spiritului, total diferit de cel al sistemelor lui Schleiermacher şi Hegel, fiind cu mult mai apropiat de actualul mod de gîndire. Oricît ar părea de paradoxal, punctul de vedere adoptat de el corespunde în cea mai mare măsură sistemului lui Schopenhauer, privit în ansamblu şi în lumina vederilor lui iniţiale.

Cunoaştem de fapt, numai ce se cunoaşte pe sine. Pornind de la această idee profundă, ajungem în mod firesc la concluzia că natura este de neînţeles *per se*, şi nu întîmplător, căci ea poate fi cunoscută numai în măsura în care lumina conştiinţei cade asupra ei din afară. Ea apare însă acum ca un trop universal al spiritului, adică o imagine simbolică a acestuia. În consecinţă, ea este inteligibilă numai prin spirit. Şi cum în privinţa tainei celei mai ascunse a eului nostru, Hardenberg este frămîntat de neîncetate supoziţii, el vede şi miezul ascuns al naturii, corespunzător acestei taine, în lumina schimbătoare a unor astfel de concepţii ascendente şi descendente. „Lumea este o forţă a închipuirii perceptibilă senzorial, care a ajuns o simplă maşină." Apoi, inima îi apare ca fiind cheia lumii. Sau descoperă că, pînă la

urmă, voinţa este cauza care determină totul. Această alternanţă, în virtutea căreia elemente total disparate se contopesc aidoma unor umbre, decurge din chiar natura acestor concepţii. Ea apare şi la Jakob Böhme, a cărui influenţă este vizibilă aici, ca şi în perioada mai tîrzie a lui Schelling şi la Schopenhauer. Foarte clară este doar recunoaşterea negativă că lumea, pe care n-o putem concepe decît ca o analogie a eului nostru, nu poate fi explicată pe baza raţiunii — acesta fiind caracterul de bază al eului —, ci pe baza unei efervescenţe în adîncurile acestui eu, care rămînînd un mister pentru noi înşine, izbucneşte şi se manifestă cel puţin tot atît de primordial în voinţă, simţire sau închipuire.

Aşadar, problema lumii se rezolvă pentru noi — în măsura în care poate fi rezolvată —, prin contemplarea propriei noastre realităţi lăuntrice. Fenomenul cel mai minunat este propria existenţă. Cel mai mare mister pentru om este el însuşi. Ştiinţa care se ocupă cu acest fenomen suprem este psihologia realistă. „Baader este un psiholog realist şi vorbeşte limba autentică a psihologiei. Psihologia realistă este poate domeniul de cercetare ce-mi este şi mie destinat.“ În alte pasaje, el denumeşte acest studiu fundamental, pe care se întemeiază în primul rînd, ştiinţele spiritului, şi antropologie. *Înainte de toate* antropologia este pentru el baza istoriei umane. El este de părere că cel mai de seamă element al istoriei este rezolvarea problemei infinite de a dezlega taina pe care-o constituie omul pentru el însuşi. El anticipează aici întru totul ideea lui Hegel, şi anume, că punctul culminant al istoriei este cunoaşterea de sine, în devenire, a spiritului omenesc. Pe de altă parte, el găseşte că psihologia realistă sau antropologia nu pot studia conţinutul infinit al naturii umane decît pe baza dezvoltării sale în cadrul istoriei. Astfel, el anticipează un punct de vedere care ne este nouă foarte apropiat.

Această idee a psihologiei realiste prezintă, într-un mod foarte grăitor, o înrudire lăuntrică a năzuinţelor din acea vreme, aşa cum se găseau la originea lor, cu cele actuale. A fost necesar un timp mai îndelungat ca să

simțim în mod stringent opoziția dintre diferitele lucrări apărute după Fichte și o psihologie cu adevărat exactă. Ajunși în acel punct, de unde putem considera ca insuficientă explicarea tuturor fenomenelor sufletești pe baza unor legi după care se comportă reciproc în viața sufletească reprezentările, ne aflăm în situația să apreciem mai just conținutul intim al strădaniilor care au impulsionat în egală măsură naturi geniale ca Schleiermacher, Hegel, Schopenhauer, și asta în ciuda marii diferențe între sferele lor de preocupări.

Ce reprezintă psihologia realistă? O psihologie care încearcă să sesizeze, în structura sa, *conținutul* sufletului nostru însuși, să-i înțeleagă corelațiile și pe cît posibil să-l explice. Cercetînd legile potrivit cărora simțămintele se transformă în reprezentări, iar reprezentările sînt corelate între ele, nu găsesc nimic altceva decît *forme*, în cadrul cărora sufletul își desfășoară acțiunea. Oare aceste forme oferă o explicație suficientă pentru transformarea simțămintelor, prin care sufletul nostru răspunde la excitații, într-un tot coerent al concepției umane despre lume? Ideile înnăscute, categoriile și principiile au fost opuse acestor legi de cei doi mari filozofi germani din trecut, ca un al doilea factor. Însemnătatea problemei poate fi apreciată în toată amploarea ei abia cînd înțelegem că fenomenele voinței și a simțămintelor nu pot fi deduse din relațiile dintre reprezentări. Dacă Spinoza pornește de la autoconservare, iar Kant recunoaște în legea morală o rădăcină proprie a concepției noastre etico-religioase despre lume, care nu poate fi explicată prin lumea reprezentărilor noastre, de aci rezultă o explicație mult mai amplă a conținutului nostru sufletesc. Mergînd mai departe pe firul acesta, ajungem la Schleiermacher, Hegel, Schopenhauer. Sînt doar începuturi. Noi, cei de astăzi, trebuie să ne croim un drum propriu, dar cu sentimentul că alții, înaintea noastră, s-au luptat din greu cu aceste probleme cruciale, să ținem mereu seama de lucrările lor, chiar dacă metodele folosite de ei erau imperfecte.

De aceea, este deosebit de interesant că, situîndu-se pe poziţia unei astfel de psihologii realiste, Hardenberg s-a străduit să pătrundă în minunata bogăţie şi în caracterul enigmatic al fenomenelor, pe care spiritul uman şi istoria omenirii ni le oferă din plin. Chiar punctul lui de vedere a dat de la început unor discipline total diferite cea mai mare unitate imaginabilă. Etica, filozofia religiei, estetica, filozofia istoriei, toate acestea consideră, din diferite unghiuri de vedere, aceeaşi structură infinită a fenomenelor. Însuşi faptul de a avea o privire de ansamblu, neinfluenţată de bariere artificiale şi de tradiţiile legate de acestea, asupra interdependenţelor lăuntrice, era de mare importanţă. O astfel de unitate, rezultă cu mare claritate din însăşi corelaţia complexă a conţinutului sufletesc, liberă şi nestînjenită de delimitările arbitrare ale disciplinelor, conferă operei lui Schopenhauer din 1818 o amprentă atît de artistică încît chiar sesizarea arbitrariului de la care a pornit această corelaţie complexă nu poate să înlăture cu totul bucuria pe care o resimţim în faţa spiritului liber şi grandios care stă la baza arhitectonicii întregului.

Dar această unitate a fenomenelor sufleteşti exista numai în dorinţele lui Hardenberg ; cine ar putea spune ce ar fi izbutit să realizeze în această privinţă în anii de maturitate ? Lucrările pe care le deţinem sînt încă pline de ezitări. Cel mai bine sînt ilustrate aceste dorinţe şi incertitudini în următoarele însemnări : „Este ciudat că fiinţa interioară a omului a fost cercetată atît de superficial şi tratată atît de searbăd. Aşa-numita psihologie face şi ea parte din larvele care au ocupat în sanctuar locul unde trebuiau să se găsească chipurile autentice ale zeilor. Cît de puţin a fost folosită fizica pentru suflet şi sufletul pentru lumea exterioară ! Inteligenţa, fantezia, raţiunea sînt elemente incomplete de structură ale universului din noi. Despre minunatele lor îmbinări, configuraţii, tranziţii nu s-a spus nici un cuvînt. Nimănui nu i-a venit în minte să caute forţe noi, necunoscute pentru a descoperi relaţiile lor sociale."

Dar se pare că și aceste păreri, încă șovăielnice, înclină, ca și în cazul lui Fichte, Schelling, Schopenhauer, să considere voința drept bază elementară a existenței umane. „În ultimă analiză, fiecare om trăiește prin voința sa.“ În consecință, omul poate ceea ce vrea ; ba mai mult, de orientarea neclintită a voinței noastre libere pare să depindă chiar forma existenței noastre viitoare.

Hardenberg încearcă acum să lămurească natura voinței prin noțiunea de excitabilitate, prin relația față de excitanți, noțiune preluată din sistemul fiziologic al lui Brown. Diversitatea excitanților crește odată cu nivelul structurii noastre organice. Pe aceasta se bazează libertatea noastră. Cu cît omul trăiește mai simplu și este supus unor stimulenți mai elementari, cu atît este mai legat, mai puțin liber. În consecință, sufletul este cu atît mai puternic, mai emotiv, cu cît este mai complex, mai bogat în varietatea sa. Puterea rezistenței și capacitatea de selectare a stimulenților este rezultatul unei educări a voinței. Dimpotrivă, excitantul întîmplător este definitoriu pentru omul incult ; el caută totul în obiectul cu care vine astfel în contact, căci prin acesta el își simte, într-un mod cu totul obscur, ființa infinită. De aceea o stare pasională îi apare omului cu atît mai promițătoare și mai plăcută cu cît el însuși e mai slab. Pornind de aici, el deosebește indispoziția ca *lipsă* de impuls, forță, excitant, sursă de durere, ca impuls denaturat sau ca un *contraimpuls*. Natura durerii îl preocupă necontenit, corespunzător impulsurilor subiective, puternice, ale reflecțiilor sale care-l readuc mereu la natura bolii. „Este aci dată posibilitatea unei dureri de un farmec infinit.“ În această căutare, el s-a apropiat foarte mult de ideea importantă că plăcerea și neplăcerea nu sînt decît denumiri foarte grosolane și improprii pentru ceea ce este specific în lumea sentimentelor noastre.

De pe aceeași poziție el experimentează, ca să zicem așa, relațiile existente între excitație, emoție, impuls. În legătură cu aceasta, el subliniază însemnătatea iluziei pentru istoria voinței noastre. Satisfacția este pentru el

rezolvarea unei probleme iluzorii, „autocombustia unei iluzii". El urmărește ideea importanței acestei amăgiri, fără vreo apropiere de concluziile pesimiste pe care Schopenhauer le-a dedus mai tîrziu de aci. Dimpotrivă, un mic dialog, plin de gingășie, exprimă concluzia romantică opusă. Viața trebuie privită ca o amăgire frumoasă și genială, ca o dramă, iar apoi, deplin conștienți de iluzia temporală care constituie viața, cunoaștem chiar aici, în spirit, bucuria absolută și eternitatea.

Dar, chiar în cadrul introspecției, spiritul uman își rămîne sieși o enigmă. „Istoria filozofiei, ca istorie a științei în general, a literaturii ca substanță, cuprinde încercările unei soluționări ideale a acestei probleme ideale — a acestei idei gîndite." În consecință, adevărata istorie universală este doar realizarea misiunii infinite care sălășluiește pentru om în misterul propriei sale ființe. De aci urmează că abia în momentul în care spiritul uman a pătruns în profunzimile sale și a găsit în sine germenele tipic al unei lumi nemărginite, recunoscînd, în dezvoltarea acestuia, dealungul istoriei universale, un tot pe deplin explicabil, a fost posibilă ridicarea istoriei la nivelul unei înțelegeri cu adevărat științifice.

Din această esență a sufletului omenesc rezultă cea mai înaltă misiune a culturii noastre intelectuale și morale. „Misiunea cea mai înaltă a culturii este de a te face să devii stăpîn pe eul tău transcendental, să fi totodată eul eului tău." „Este firesc să te sperii cînd arunci o privire în străfundurile spiritului. Adîncimea de gîndire și voința sînt nelimitate, asemenea cerului. Obosită, imaginația se oprește în loc — ajungem aci la teoria spirituală a constituției vieții — iar legea morală ne apare ca singura lege adevărată și importantă a unei ierarhii superioare a Universului, ca lege de bază a dezvoltării armonice."

Ce rol revine religiei și creștinismului în corelația acestor idei ? Aici trebuie să se stabilească ce loc au putut ocupa în ansamblul gîndirii sale acele motive subiective privind repudierea lumii precum și dezvoltarea mai departe a acestei idei într-un ideal catolic. Trebuie să

se stabilească dacă Tieck a fost îndreptăţit să respingă cu asprime toate deducţiile catolice din lucrările lui Hardenberg şi să separe total poziţia lui de aceea a lui Friedrich Schlegel.

Ceea ce a publicat Hardenberg înainte de apariţia *Cuvîntărilor despre religie* investighează dintr-un singur punct de vedere esenţa religiei. Nimic nu e mai necesar adevăratei religii ca acea verigă intermediară care ne leagă de divinitate. În alegerea acesteia, omul trebuie să fie absolut liber. Aici începe o evoluţie care, pornind de la fetişuri, astre, animale, ajunge apoi la eroi, idoli, zei, şi în sfîrşit, la omul-dumnezeu. Prin panteism el înţelege ideea după care orice element al divinităţii poate fi mijlocitor, dacă cel ce crede îi acordă această atribuţie. Dimpotrivă, prin monoteism, el înţelege concepţia după care pentru noi există în lume doar un singur element de acest fel. Din această concepţie rezultă idei înrudite care apar în *Cuvîntările despre religie*. Pe de altă parte, abia această lucrare a generat, la Novalis, o reflexie coerentă cu privire la religie şi creştinism. Şi anume, el încearcă prin ea, abătîndu-se de la linia *Cuvîntărilor*, să se apropie de totalitatea acestor fenomene, cu ajutorul unor intuiţii psihologice disparate.

El consideră inima oarecum drept organul religiei. „Religia se naşte prin aceea că inima, desprinsă de toate celelalte obiecte reale, se percepe pe sine însăşi, îşi face din ea însăşi un obiect ideal." Şi aici divinitatea este astfel umbra pe care o aruncă eul. De la Fichte la Ludwig Feuerbach, această idee a revenit mereu.

„Încă nu există o religie. O şcoală pentru elaborarea unei religii autentice urmează abia a fi întemeiată." Dar nu există nici o religie care să nu fie creştinism. Trăsăturile fundamentale ale religiei sînt realizate în profunzime de creştinism. Şi aici se constată ezitarea ciudată, caracteristică acestei religii romantice. Hardenberg vorbeşte de o nouă Biblie, despre nişte evanghelii cu totul noi. S-ar părea că aşteaptă evoluţii religioase cu totul noi, pentru ca apoi să vadă iarăşi în trăsăturile fundamentale ale creştinismului trăsăturile fundamentale ale oricărei

religiozităţi. Tocmai în acest punct, asupra căruia a reflectat Hardenberg foarte mult, se contrazic în cel mai înalt grad afirmaţiile lui din diferite perioade care, din păcate, se găsesc presărate, absolut arbitrar şi cu totul la întîmplare, în diverse fragmente ale sale.

Trăsătura de bază a creştinismului este negativismul. „Abstracţia absolută, spulberarea prezentului, apoteoza viitorului, adică a acelei lumi considerate mai bune : iată chintesenţa poruncilor creştine." Creştinismul se află în opoziţie cu ştiinţa, arta şi cu satisfacţiile propriu-zise. El este germenele oricărei democraţii, prin aceea că pune preţ doar pe bunăvoinţa omului şi a naturii sale proprii, fără vreo cultivare a acesteia. O a doua trăsătură de bază constă într-o infinită tristeţe. Pentru a-l iubi pe Dumnezeu, omul trebuie să aibă nevoie de ajutor, aşa cum ne apare în creştinism.

Dacă această din urmă opinie este legată de *Cuvîntările despre religie*, ea se aplică cu atît mai mult dogmelor specifice ale creştinismului. Şi pentru el totul este un miracol, sau, într-o altă accepţiune, o convingere absolută, cea mai înaltă funcţiune a sufletului şi personalităţii noastre, singurul miracol adevărat vestind dumnezeirea ; cel mai mare dintre miracole într-o formă înrudită, acţiunea virtuoasă, este un act al liberei determinări ; orice moarte este o moarte împăcată : pe scurt, elementul istoric al creştinismului, omniprezent.

El trece chiar dincolo de aceste limite prin observaţii paradoxale, potrivit cărora istoria lui Hristos este în aceeaşi măsură şi o poezie, iar conţinutul Bibliei are o asemănare izbitoare cu un basm ; Biblia este misiunea scriitoricească cea mai înaltă. Apoi însă îşi spune sieşi cu acea predilecţie spre fantasme, legată de destinul şi boala sa, dar nu şi de ideile sale : Trebuie să am o credinţă superstiţioasă în Iisus. Superstiţia e în genere mai necesară religiei decît se crede în mod obişnuit. Numai pe baza acelui impuls realist, în virtutea căruia el subliniază în repetate rînduri relaţia dintre religie şi voluptate, se leagă acest fel de idei cu celelalte gînduri ale sale.

Dacă vrem deci să înțelegem legătura sa cea mai intimă cu creștinismul vom distinge mai întîi o nevoie nelimitată de înțelegere și de savurare — năzuințe profund înrudite — a stării de spirit creștine. Aici nu e vorba de o strădanie pentru a ajunge la un adevăr critic ; nu s-ar putea găsi nici o indicație că ar fi avut vreodată intenția să analizeze, în spirit obiectiv, valabilitatea creștinismului în sînul culturii noastre moderne. Spiritul său, avînd o mare afinitate cu creștinismul, ar fi dorit să absoarbă, din forțele minunate ale acestuia, cît mai mult cu putință. Această dorință a constituit un uriaș impuls pentru înțelegerea istorică a creștinismului. Se poate spune că ideea cufundării sufletului în epoca creștină a început odată cu el și cu prietenul său Friedrich Schlegel.

Iar această cufundare a avut loc, ca să zicem așa, cu o mai mare afinitate istorică la el, decît la oricare dintre prietenii săi. Căci ea a dat doar chip unui element, care trăia încă dinainte în el și care pusese stăpînire pe viața sa. El trăia în lumea de dincolo, care constituia în realitate patria inimii sale. Acest fapt a dat creștinismului său acea pecete cu totul diferită, cu totul aparte, în opoziție cu creștinismul, conceput obiectiv de prietenii și tovarășii săi, mai ales de Schleiermacher.

Creștinismul, așa cum l-a conceput el, a devenit un mijloc pentru a concretiza, din perspectiva infinit depărtată a fanteziei, întreaga profunzime și plenitudine a inimii care-l lega de lumea misterioasă, unde se simțea în patria sa, pentru a o cristaliza într-o imagine bine definită și o credință precis delimitată. Așa cum biserica a găsit mijloacele prin care să fixeze de anumite obiecte și formule starea de reculegere și nostalgia sufletească atît de nestatornice, tot astfel creștinismul a devenit pentru el o sfîntă a sfintelor, de care îi era permis să-și lege simțămintele. Chipul nedefinit al lumii de dincolo părea să se ivească din penumbră.

Era el oare un creștin credincios ? Cum am putea răspunde pur și simplu printr-un „da" fără rezerve, sau un „nu" categoric ? Mai degrabă ar trebui să admitem, odată pentru totdeauna, că noi, modernii, ne comportăm față de

creştinism cu totul altfel decît în decursul celor o mie şase sute de ani dinaintea constituirii spiritului ştiinţific. Suma evenimentelor moştenite prin tradiţie, conţinutul lăuntric al unei vieţi spirituale milenare şi care de la bun început a încolţit şi a înflorit, plină de vitalitate, n-a constituit vreodată, nici chiar pentru reprezentanţii profund religioşi ai ştiinţei moderne, cum ar fi Pascal, Leibniz, Schleiermacher, Fichte, Barthold Georg Niebuhr, Friedrich Karl von Savigny, o forţă care să le încătuşeze existenţa. Îndrăznesc să afirm că deosebirea nu rezidă în conţinutul istoric şi ideal preluat, ci, ceea ce pare şi mai important, *în forma pe care a luat-o convingerea între timp.*

Desfăşurîndu-se într-un spaţiu cuprinzînd întreaga Europă, într-o succesiune fără precedent a celor mai geniale forţe ştiinţifice a căror apariţie a fost posibilă doar pe o astfel de bază largă, spiritul ştiinţific modern şi-a început drumul triumfal pornind de la descoperirea mecanicii cereşti şi pînă în zilele noastre, cînd forţele societăţii şi ale istoriei formează obiectul studiilor noastre însufleţite. Noi ştim că viitorul aparţine spiritului ştiinţific. Noi ştim că lui îi revine menirea de a transforma întreaga lume. Sufletul singuratic al cercetătorului ştiinţific este de atunci pătruns de cel mai nobil sentiment al forţei omului. Acest spirit victorios, care şi-a durat temelia prin Kepler şi Galilei, doreşte să supună fenomenele, legilor, să dirijeze, cu ajutorul acestor legi, desfăşurarea fenomenelor, iar pentru dobîndirea acestor mijloace, să-i dea chiar şi celui mai nevolnic om, cea mai deplină conştiinţă de sine, conştiinţa cea mai lipsită de prejudecăţi, a menirii sale.

Nici o inteligenţă cu adevărat pătrunzătoare, capabilă să cuprindă ştiinţa în toată măreţia ei, n-ar fi putut exista fără deplina conştiinţă a unei astfel de mişcări. Manifestîndu-se cînd sub forma pasiunii violente, cînd ca o senină reculegere, sub toate formele, cu toate limitele, ea a constituit, în ultimele două secole, raţiunea de a fi a oricărei minţi cu adevărat fertile, a oricărui autentic intelectual. În consecinţă, nici creştinismul nu putea fi con-

ceput decît prin prisma acestei tendințe. Deslușirea faptelor și dogmelor creștine era deci condiționată de poziția de pe care erau ele privite în decursul evoluției acestui spirit științific. Filozofii căutau în dogme și fapte reflexul ideilor și în virtutea acestei deprinderi, forma dogmatică și elementul factic-istoric le apăreau estompate, ca în clarobscurul unui crepuscul. Istoricii erau încredințați de înrîurirea creștinismului, de forța lui istorică. Realitatea lui istorică, transmisă prin tradiție, a fost expusă cu pietate și nostalgie de Möser, Niebuhr, Savigny, dar nu cu convingerea fermă al cărei etalon îl utilizaseră în alte domenii ale istoriei. Pentru cercetătorii naturii, creștinismul se situa la periferia orizontului lor de cercetare ; pe măsura extinderii cercetărilor, acest orizont era împins mereu mai departe. Etalonul certitudinii dobîndite metodic și riguros motivate rezultă din studiul științific. De cînd există o știință matematică a naturii, o metodă critic-istorică, nimic nu mai poate zdruncina etalonul științei riguroase. Dimpotrivă, pînă la apariția acestei stări de fapt, raportul gradului de convingere se prezenta cu totul invers : întreaga știință umană trebuia să apară, în raport cu revelația divină, ca o umbră nesigură, șovăielnică. Din acest nou raport au rezultat teoriile religioase moderne și nu numai ale filozofilor, ci de asemenea cele ale teologiei protestante, pe care Evul Mediu și chiar Luther nici nu le-ar fi priceput. În aceste teorii, istoria și dogma sînt împinse pe un plan secundar față de legătura interioară cu viața sufletească, iar creștinismul se fortifică și-și păstrează ferm granițele în adevărata sa patrie, asemenea unui cuceritor al lumii oprit în loc. Și astfel, acele grade de convingere reci cedează în fața legilor complet diferite, valabile în viața sufletească, legi care sînt determinate pretutindeni, în fenomenele iubirii, dorului, nevoilor spirituale și păcii inimii, de relația dintre idei și acel centru de greutate al existenței noastre care evoluează între plăcere și suferință, dorință și instinct.

Această relație modernă față de creștinism trebuie înțeleasă în sensul că, din numărul de intelectuali dotați, care au năzuit să exprime și să cristalizeze o relație bine

definită faţă de creştinism, trebuie să alegem şi să preţuim mai ales pe unul. Altfel se ajunge la acea denigrare, nesocotire, suspectare a convingerilor celor mai intime, care tăgăduieşte cu desăvîrşire, prin afirmaţii contradictorii, exprimate într-o conexiune critică, caracterizată prin platitudine, relaţia omului cu misterele fundamentale ale lumii, acea relaţie care ne face atît de mici şi totuşi atît de mari.

4

Raportînd cele de mai sus la Novalis, devin de înţeles nu numai afirmaţiile contradictorii menţionate anterior, ci şi contradicţia notorie dintre ideile sale ştiinţifice exprimate cu privire la religie şi creştinism pe de o parte şi *Poeziile religioase* pe de altă parte. În orice spirit sincer şi totodată profund se trezesc uneori nevoi, doruri, impulsuri generoase, care apoi, în zilele următoare, sînt parcă foarte departe. Maria, Hristos, Învierea nu constituiau pentru Novalis elemente ale crezului ; tot ce s-a spus despre natura convingerilor creştine moderne este valabil şi pentru el. Tocmai de aceea am comite o nelegiuire dacă am considera că pentru el acestea ar fi fost doar nişte motive poetice. Dar în clipele de profundă emoţie, cînd privea cercul nocturn al unei lumi de dincolo, haosul lumilor infinite se cristaliza în constelaţiile spre care hoinarul singuratic privea cu nostalgie, ca spre nişte forţe ocrotitoare ale paşilor săi.

Aceste cînturi vor trăi veşnic, asemenea creştinismului. Ceea ce le deosebeşte de cele ale marilor autori de cînturi religioase din secolele XVI şi XVII este simplificarea şi interiorizarea tratării temelor, întemeiate pe relaţia schimbată faţă de acestea. Acele vechi cînturi religioase, dintre care primele zămislite în elanul zelului religios al Reformei, apăruseră ca nişte mărturisiri de credinţă, fiind foarte apropiate de predici : mustrarea, istoria, mărturisirea se întîlneau în ele : iar în plenitudinea conţinutului lor religios, ele atingeau suprema

multilateralitate. *Poeziile religioase* ale lui Novalis sînt cînturi în adevăratul înțeles al cuvîntului, inspirate dintr-o stare de spirit profund emoțională, individualizată a sufletului ; conținutul lor, e o reprezentare simplă, purtată de fantezie într-un mod nedefinit, estompîndu-se ca și cum starea de spirit ar fi trebuit să se înalțe cu ea, pentru ca apoi să coboare odată cu ea și să se destrame pînă la urmă total, aidoma unei viziuni. Această reprezentare simplă, purtată de starea de spirit, este uneori pacea dulce a reprezentării lui Hristos, prietenul sufletelor : „Pe pămînt coboară-n fine / Sfîntul prunc al cerului" ; alteori, simțămîntul dureros și tainic îl urmează pe cărări singuratice, departe de mulțime : „Pătruns doar de iubire, / Atît de mult făcut-ai / Dar, iată, dispăruta-i / Și te-a uitat a lumii fire". Apoi, simțămîntul cel mai emoționant al compasiunii față de el, atît de minunat exprimat în vechile imagini unde apare Maria, plecată asupră-i, cu ochii șiroind de lacrimi. Și fără să vrem, ni se umezesc și nouă ochii atunci cînd contemplăm figura sfîșiată de durere : „Veșnic îl văd suferind și rugîndu-se, murind. / Inima-mi să nu se frîngă ?" Și deasupra tuturor plutește vraja simțămîntului celui mai firesc și mai pur, care învăluie cînturile către Maria. De cînd a văzut-o, tumultul vieții a pierit pentru el, asemenea unui vis, iar în suflet i-a pătruns pe vecie un cer nespus de dulce ; o imploră să-i dea doar o dată un semn de încurajare ; adeseori în copilărie i-a apărut în vis :

De-atîtea ori lîngă mine ai stat
Ca un copil te priveam fermecat
Și pruncu-ți spre mine mîna-ntindea
Să mă găsească iară cîndva.
De fericire tu-mi surîdeai
O, timpuri divine cînd mă sărutai
Departe-i acum acea lume de rai !

Cînd ne referim la aceste cînturi, trecem de la expresia științifică a concepției sale despre lume la expresia

ei poetică. Această perioadă poetică a început atunci cînd l-a cunoscut pe Tieck. Și anume, cînturile s-au născut, ca și studiul despre creștinătate, sub impresia *Cuvîntărilor despre religie*. În toamna anului 1799, el își citește poeziile prietenilor, iar Friedrich Schlegel este de părere că ele constituie cele mai divine lucrări ale sale ; poezia lor nu poate fi comparată decît cu cele mai interiorizate și profunde dintre micile poezii de tinerețe ale lui Goethe. „Ironia constă în aceea — scrie el prietenului ale cărui cuvîntări au provocat această mișcare — că Tieck, incapabil să creeze o astfel de poezie chiar dacă s-ar da peste cap de un milion de ori, intenționează să scrie și el poezii de acest fel : le va adăuga și predici și toate vor fi tipărite.“ Și Tieck amintește de această ciudată intenție, trecînd însă sub tăcere propria lui contribuție ; predicile urmau să cuprindă cele mai importante momente și vederi ale creștinismului. Cu referire la acest proiect, iată cîteva observații din operele postume ale lui Novalis. Chiar poeziile lui Lavater ar conține prea multă morală și prea mult ascetism : „Poeziile trebuie să fie mult mai vii, mai intime, să aibă un caracter mai general și mai mistic.“ Predicile n-ar trebui nici ele să fie pur și simplu dogmatice, ci să trezească un sentiment sacru al intuiției, să dea un nou impuls activității sufletești. Predicile și poeziile pot conține istorioare ; acestea exercită o înrîurire în primul rînd religioasă. În acest sens, el consideră că predicile sînt totodată legende, acestea din urmă constituind temele propriu-zise ale celor dintîi. Astfel de autentice legende sau predici ar fi *Nessir și Zuleima*, *Mărturisirile unui suflet frumos (Bekenntnisse einer schönen Seele)* și *Dor de casă (Heimweh)*. De aici se vede cum a fost conceput planul, deși Tieck ar fi fost un tovarăș cam ciudat pentru realizarea sa. Se vede de asemenea — ținînd seama și de diversitatea firilor — cît de înrudit era planul acesta cu acela al *Viziunilor*, pe care Schleiermacher l-a conceput după *Cuvîntări*. Nu a fost o simplă întîmplare, ci rezidă în firea lucrurilor înseși, că toate planurile de acest fel, vrînd să dea celei mai lăuntrice vieți religioase o expresie pe deplin liberă, am putea

spune literară, au eşuat pînă la urmă. *Cîntecele religioase* ale lui Novalis, *Predicile* lui Schleiermacher aveau la bază o legătură lăuntrică cu comunitatea creştină.

Forma în care Novalis a intenţionat să dea concepţiei sale despre lume expresia poetică adecvată, a fost aceea a romanului. De la apariţia lui *Wilhelm Meister*, şi odată cu studiul acestei cărţi minunate, se înfiripase în el acest gînd; după cîteva fragmente făcînd parte dintr-un plan anterior, *Ucenicii din Sais*, el a început să lucreze la tema romanului său *Heinrich von Ofterdingen*, singura lui lucrare de mai mari proporţii, deşi rămasă neterminată.

Aşadar, numai pornind de la *Wilhelm Meister* putem înţelege poziţia sa literară. Ajunşi aci, trebuie însă să constatăm că influenţa acestei mari opere asupra creaţiei poetice din acea vreme nu a fost încă reliefată în toată însemnătatea ei în nici o lucrare.

Vom găsi oare vreodată mijloacele de a înfăţişa în mod ştiinţific influenţa pe care o exercită o operă de artă asupra fanteziei unei epoci? Istoria literaturii nici nu a pus în mod limpede, pînă în momentul de faţă, această problemă; rezolvarea ei va fi o sarcină viitoare a psihologiei, care astăzi mai este, ce-i drept, departe de a fi înţeles legile fanteziei. Noi vedem oarecum din exterior, istoric, cum anumite structuri şi forme de dezvoltare alcătuiesc, în diferite ipostaze, întregul conţinut al fanteziei unei epoci, cum pe de altă parte o anumită formă, în cadrul căreia fantezia concepe lucrurile sau obiectele, se perpetuează. Ar fi un progres însemnat dacă cel puţin acest punct de vedere istoric ar fi luat în considerare şi tradus în fapt.

Avem aci de a face doar cu un singur aspect al influenţei exercitate de *Wilhelm Meister*, şi anume de înrîurirea sa asupra poeziei romanticilor.

Iar referitor la personaje şi forme de dezvoltare, opere ca *Sternbald* de Tieck şi *Florentin* de Dorothea Veit ne par foarte indicate pentru a ilustra acest raport. *Wilhelm Meister* cuprinde întrucîtva schema *Peregrinărilor lui Franz Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderun-*

gen), romanul formativ al unui fiu de burghez, care încearcă să se ridice cu ajutorul artei pe scara socială şi trecînd prin diferite peripeţii, ajunge în înalta societate. Despre aceiaşi influenţă vorbesc schiţarea acestor relaţii sociale, apariţia trecătoare a unei fete a cărei existenţă se împleteşte cu visurile sale de tinereţe, apoi regăsirea şi unirea acestor doi tineri — după multiple şi variate întîmplări ; ba mai mult, pentru desăvîrşirea asemănării, această unire este pusă la cale de sora unuia dintre personaje, o contesă a cărei frumuseţe este atît de adulată, încît se presimte că ea va fi viitoarea iubită. Motivul frumos, aproape clasic pentru un astfel de roman formativ, îşi găseşte în mod anticipat unitatea şi coeziunea desfăşurării acţiunii, prin apariţia fugitivă şi timpurie a iubitei, iar apoi, face posibile relaţii de o mare varietate, prin dispariţia ei, pentru ca, în cele din urmă, prin regăsire, să ajungă la un deznodămînt oarecum providenţial ; acest motiv s-a întipărit atît de adînc în fantezia scriitorilor de romane, de la *Wilhelm Meister* încoace, încît pare să fi fost îndrumaţi de însăşi natură, mînaţi de ea pe cea mai directă cale. Însăşi construcţia *Titanului,* singurul roman artistic al lui Jean Paul, realizat în stil mare, lucrat cu intenţia lucidă de a rivaliza cu *Wilhelm Meister,* a urmat aceeaşi schemă, cu cîteva modificări în ce priveşte desfăşurarea ficţiunii. *Florentin* ne lasă impresia că trăim printre umbrele unor personaje goethiene. Povestea lui Florentin cu caracterul ei mînăstiresc a luat naştere din aceea a harfistului şi a marchizului ; Clementine este cel de al doilea suflet frumos, felul în care conduce totul de la distanţă, prezenţa celui mai înalt simţ artistic în ambianţa ei, toate acestea sînt aproape identice cu orizontul intuitiv al familiei căreia îi aparţine unchiul, Natalie şi sufletul frumos. Şi în *Heinrich von Ofterdingen* se mai găsesc ecouri de acest fel. Mai ales personajul feminin oriental ne apare ca o modificare, uşor deghizată a lui Mignon.

Incomparabil mai important este însă felul în care prin intermediul fanteziei, adică prin forma de concepere şi prezentare a fenomenelor, cercurile romantice

sînt influențate, pornind de la *Wilhelm Meister*. Iar această particularitate artistică a romanului a apărut chiar atunci atît de izbitoare, încît cei mai competenți critici, ca Schiller, Friedrich Schlegel au pus de la început pe primul plan acest punct de vedere. Și tot lui i-a consacrat Novalis un studiu aprofundat, încă înainte de apariția criticii lui Friedrich Schlegel. Pe măsură ce studiul amintit a însoțit evoluția lui după 1796, divergența crescîndă a opiniilor i-a dat o altă orientare. Pentru propria lui poezie însă, ca și pentru cea romantică, acel prim mod de a vedea a fost cel mai important.

Este ciudat — de aci pornește el — că în natură numai stridența, dezordinea, asimetria, nechibzuința displac și, dimpotrivă, în toate operele de artă se impune de la sine blîndețea, bunul-simț, armonia și contrastele judicioase, cu efect plăcut. Povestirea conține adeseori o întîmplare obișnuită, dar interesează cititorul. Ea ține imaginația în așteptare sau în simțămîntul schimbării, o transpune în mod artificial într-o stare febrilă, iar cînd ajunge la apogeu, o aduce într-o stare nouă de mulțumire. Procedeul constă într-o prezentare a individualului astfel încît acesta să fie ridicat, în mod creator, la rangul de general — prezentarea de fapt a general-individualului, a accidental-necesarului. În această privință el spune foarte frumos că tot ce e desăvîrșit nu se exprimă doar pe sine, ci exprimă întreaga lume înrudită; de aceea, în jurul desăvîrșirii de orice fel plutește vălul veșnicei fecioare.

Dacă aici reiese în mod clar felul în care Novalis a înțeles caracterul poetic al lui *Wilhelm Meister*, identificîndu-l cu propriul său mod de gîndire, în ce privește dezvoltarea lui ulterioară, hotărîtor este felul în care a fost impresionat de o anumită latură a acestui roman, pe care dealtfel a remarcat-o și Schiller. Un roman ar trebui să fie pe deplin poetic; aceasta este însă o stare de spirit armonioasă a sufletului nostru, în care totul ni se pare mai frumos, în care fiecare lucru își are perspectiva cuvenită, toate elementele își găsesc mediul și expresia corespunzătoare. De aceea, într-o carte poetică,

totul apare atît de firesc şi în acelaşi timp — iar aceasta este punctul hotărîtor — atît de minunat, încît te face să crezi că nici n-ar putea fi altfel, ca şi cînd pînă la ea ai fi fost într-o stare de somnolenţă şi în sfîrşit îţi dai seama de adevăratul sens al lumii. Acest mod de simţire exprimă lămurit relaţia noastră faţă de general-individualul, faţă de accidental-necesarul. Dar în spiritul romantic, tratarea artistică a căpătat un rol preponderent faţă de realism. Astfel, simţămîntul exoticului, a ceea ce se află departe de lumea reală, îi apărea ca un simţămînt fundamental al poeziei E ciudat ca într-o povestire de bună calitate să existe ceva tainic, de neînţeles. Povestea pare să deschidă în noi nişte căi de acces ce nu fuseseră încă deschise şi întorcîndu-ne de pe tărîmul povestirii, ajungem parcă în cu totul altă lume. Arta de a ului într-un mod plăcut, de a arăta un obiect într-o lumină stranie şi totuşi cunoscută şi atrăgătoare, aceasta este poetica romantică şi anume poetica romanului. Deşi cele de mai sus subliniază judicios o trăsătură de bază a romanului german modern, inaugurat de *Wilhelm Meister*, totuşi exagerarea acestei idealizări, de care trebuia să fie legată apoi preferinţa exclusivă pentru acest sentiment al exoticului, al eterogenului a fost în mod evident o rătăcire a romantismului. Astfel, starea de spirit poetică normală era răsturnată. Mergînd pe acest drum, Novalis, care vedea în principiile enunţate mai sus esenţa idealului său poetic, trebuia foarte curînd să-şi dea seama cît de mult se depărtase de *Wilhelm Meister*. Opinia lui despre acest roman devine treptat mai critică. Intenţiona chiar să scrie împotriva lui. Cîteva crîmpeie au fost găsite în scrierile sale postume şi pare posibil ca această critică să fie cîndva reconstituită.

Filozofia şi morala lui *Wilhelm Meister* sînt romantice. Atît elementul cel mai banal, cît şi cel mai important sînt privite şi exprimate cu un fel de ironie romantică. Aceeaşi atenţie este acordată atît unuia cît şi celuilalt (Schiller a remarcat şi el, în acelaşi sens, că în acest roman aspectul serios este un joc, iar jocul, adevărata, autentica seriozitate). Accentele nu sînt logice,

ci metrice și melodice. Astfel, ia naștere acea ordine romantică, ce nu ține seamă de rang și valoare, de primul și ultimul, de mare sau mic. Observăm cu această ocazie o particularitate deosebită a lui Goethe de a lega mici întîmplări neînsemnate de întîmplări importante. S-ar zice că nu are alt gînd decît să-și antreneze imaginația într-un joc misterios, într-un mod poetic. Singura imputare pe care Schiller i-o face lui *Wilhelm Meister* este că, în ciuda marii și adîncii seriozități predominantă în elementele de detaliu și datorită căreia exercită o influență atît de puternică, imaginația pare să se joace în mod prea liber cu întregul, astfel încît, în ultima carte, se mai pun în gura abatelui și a lui Serlo, anumite observații, pentru ca cititorul să vadă totuși întregul, într-o conexiune sever realistă. Dimpotrivă, Novalis și prietenii săi considerau că acest element romantic, care domină prin mister, întîmplare, prin importanța acordată formelor, reprezentînd imaginația și sufletul, este chiar prea îngrădit ; și tocmai în această privință ia naștere o controversă pătimașă. După părerea lui Novalis, Bettina von Armin, în special, a exprimat în modul cel mai convingător aspectele acestei contradicții.

Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre) sînt prozaici și moderni. Elementul romantic se năruie, ca și poezia naturală și miraculosul. Este o poveste casnic-burgheză poetizată, în care miraculosul e tratat în mod explicit ca poezie și exaltare. După cum știm, Schiller admira tocmai viziunea conform căreia „numai în sînul superstiției stupide pot fi născocite destinele monstruoase care-i urmăresc pe harpist și pe Mignon". Novalis se ocupă de aceeași problemă, dar trage concluzii opuse. Fondul cărții este ateismul artistic. Este un veritabil *Candide*, orientat împotriva poeziei. Urmează apoi obiecții foarte întemeiate privind aspecte particulare : modul de a supraveghea al abatelui este inoportun și ridicol ; turnul din castelul lui Lothario este într-o flagrantă contradicție cu el însuși. Se pune întrebarea cine are mai mult de pierdut : nobilimea, pentru că i se atribuie simț poetic, sau poezia ca fiind re-

prezentată de nobilime ? Eroul nu face decît să întîrzie ca evanghelia economiei interioare să se impună, iar realitatea acestei economii este pînă la urmă singura adevărată, singura care rămîne în picioare.

Wilhelm Meister este întru totul un produs artistic, o operă a intelectului. Ca artist, Goethe nu poate fi depășit. Ceea ce ne cucerește în lucrările sale este întotdeauna melodia stilului ; *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sînt o dovadă peremptorie a acestei magii a expunerii, a unei limbi simple, plăcute, fără duritățI și totuși atît de colorate, care-ți pătrunde în suflet ca o dezmierdare. Cel ce posedă un asemenea farmec al cuvîntului ne poate istorisi cel mai neînsemnat lucru și noi îl vom considera atrăgător și distractiv.

Am ajuns astfel foarte aproape de *Heinrich von Ofterdingen*. O minunată reproducere a stilului goethean, transpusă într-o lume minunată, exotică, tipică, creată pe de-a-ntregul de imaginație. Novalis declară fățiș : Goethe va fi și trebuie să fie depășit, dar nu ca artist — sau poate doar într-o mică măsură, căci echilibrul și rigoarea sa sînt chiar mai desăvîrșite decît pare —, ci numai așa cum pot fi depășiți anticii, și anume ca forță și conținut, ca diversitate și profunzime.

Aceste observații revin aproape textual într-o scrisoare către Tieck. El scrie că are în minte întreaga recenzie. Într-una din antitezele lui paradoxale, care leagă pentru moment contrariile, el opune concepției realiste despre lume a lui Goethe dispoziția lui poetică, așa cum o găsește exprimată la Jakob Böhme. „Cîtă voioșie senină descoperim la Böhme, și doar într-o astfel de atmosferă putem trăi în voie, ca peștele în apă. Aș mai avea multe să-ți spun, căci totul îmi pare atît de limpede și văd atît de clar marea artă cu care poezia este nimicită prin ea însăși în *Wilhelm Meister ;* și în timp ce ea eșuează, undeva, într-un plan îndepărtat, organizarea interioară, aflată pe un teren sigur, se desfată cu susținătorii ei, privind cu nepăsare spre largul mării.“ Această voioșie poetică domnește într-adevăr în *Ofterdingen,* în *Sternbald,* în *Florentin* și marchează un con-

trast puternic cu viziunea senină, matură, liniştită despre lume a lui Goethe.

Mai clar decît obişnuitele efuziuni grandilocvente cu privire la spiritul romantismului, aceste succesive înrîuriri ale lui *Wilhelm Meister* asupra lui Novalis evidenţiază un aspect al poeziei romantice în curs de formare. Cuvintele sale exprimă deplin influenţa exercitată asupra generaţiei sale poetice de modul de expunere şi înţelegere a lumii morale, predominant în *Wilhelm Meister*. Dacă vrem să concretizăm această influenţă, trebuie să comparăm povestirile şi romanele de tinereţe ale lui Tieck cu *Sternbald*. Între ele nu se găseşte decît *Wilhelm Meister*, care însă modificase întreaga formă a conceperii lumii morale. Romanul lui Goethe nu face decît să redea o imagine obiectivă a acesteia. Forţa de caracter, pasiunile împinse pînă la crimă, înclinaţiile şi obiceiurile ce-i fac pe oameni răi sau ridicoli, trăsăturile dure pe care situaţia individuală şi munca le-au săpat în expresia feţei lor, toate acestea sînt împinse pe un plan secundar, sau chiar excluse din această lume. Aspectele dificile ale vieţii sînt eliminate. Ceea ce fusese scris în primele cărţi de tinereţe dobîndeşte, prin cărţile de maturitate, un aspect nou, idealizat. Acestea din urmă se ocupă doar de specificul educaţiei omului, de formarea individualităţii la diferite vîrste şi în situaţii diferite. Viziunea filozofică asupra omului autentic şi a formării sale predomină aici, constituind perspectiva întregului roman.

Ajunşi în acest punct, este uşor de spus ce trebuie înţeles prin aşa-numita concepţie estetică despre lume a lui Goethe şi a romanticilor. Oare poate fi lumea morală considerată din punct de vedere estetic? Întrebarea poate fi pusă şi invers: Poate o lume estetică să aibă un conţinut moral în sine? Da, poate. Nimic mai greşit decît părerea că Wilhelm Meister nu este imoral, pentru că poezia lui nu are nimic de-a face cu morala. Construcţia lui conţine de fapt o judecată morală. Dar în ce sens? Acolo unde încetează legile morale implacabile ale existenţei noastre, încep altele, bazate pe raportul nostru

aparte faţă de viaţă, legi ale situaţiilor umane. O deosebită semnificaţie au aci legile proprii vîrstelor şi sexelor, deoarece acestea corespund chiar situaţiei date de natură şi ar fi ridicol sau chiar nelegiuit să te răzvrăteşti împotriva lor. Nici o etică, în formele ei cele mai neclintite, nu poate exprima în mod adecvat această legitate a vieţii în desfăşurarea ei. Numai poezia îi poate da adevărata expresie. Epoca viziunii estetice asupra lumii morale a impus, faţă de doctrinele încremenite ale eticii, dreptul efectiv de a avea un punct de vedere liber, concret, punîndu-se astfel premisele unei revoluţii a modului nostru moral de gîndire, căruia Schleiermacher, Herbart şi Hegel au vrut să-i dea forma definitivă pe plan filozofic, dar care se mai află în plină evoluţie. Iată şi germenele din care a răsărit *Lucinda* de Friedrich Schlegel. Această rătăcire pătimaşă este nemijlocit legată de amintita orientare a lui *Wilhelm Meister*.

Într-o lucrare critică cu adevărat genială despre *Wilhelm Meister*, Friedrich Schlegel arată cum compoziţia de mare bogăţie artistică a cărţii se încheie printr-o concepţie morală pozitivă, cristalizată, am putea spune, în personaje ca unchiul, Lothario, Natalia. Dacă a ţinut, în mod expres, ca lucrarea să aibă o tentă ironică, aceasta s-a datorat faptului că era pe deplin conştient că îi atribuise lui Goethe, în multe privinţe, rigiditatea unei compoziţii, modelată pe baza acestei concepţii morale. Aşadar, pentru el, în *Wilhelm Meister*, sarcina înfăţişării estetice a lumii morale încă nu fusese pe deplin realizată. De aceasta se legau propriile lui experimente poetice. Astfel, apariţia tipului de roman doctrinar sau cu tendinţă a fost o consecinţă a lui *Wilhelm Meister*, o urmare a tendinţei moral-filozofice a acestei opere într-adevăr predominantă în ultimele două cărţi. Aşa se explică de ce Friedrich Schlegel a considerat că tocmai aceste două cărţi reprezintă punctul culminant al romanului, deşi este evident că aci, tocmai din cauza acestei intenţii filozofice, forţa pur poetică scade în intensitate.

Tieck şi Novalis privesc această trăsătură de bază a lui *Wilhelm Meister* cu mai puţine idei preconcepute

Și ei preiau generalizarea poetică a individualităților, expunerea diverselor puncte de vedere sub care ni se prezintă lumea. Novalis merge chiar mult mai departe în ce privește tipicul compoziției, motiv pentru care dezbaterea pur speculativă ocupă un spațiu și mai mare. Dar amîndoi își rezervă dreptul de a evolua în mod liber în toate direcțiile, ceea ce este esențial pentru starea de spirit poetică.

În schimb, amîndoi dezvoltă, atît în operele lor, cît și în teorie, sub înrîurirea motivelor care s-au impus în cadrul generației lor, trăsătura exotică în înfățișarea lumii.

Generația care i-a urmat lui Goethe a crescut sub influența unei filozofii abstracte, consecvent idealiste; ea își trăgea seva din poezie, neajungînd niciodată la o relație poetică nemijlocită cu viața. În consecință, forma artistică, doctrina, idealizarea au căpătat, în mod necesar, preponderența asupra realului. Ei aveau să comunice prea puține concepții noi ale lumii reale. Le era însă proprie o formă artistică mai înaltă. În această privință, se deosebesc esențial de generația poetică ce le-a urmat, în cadrul căreia s-au afirmat Kleist și Arnim.

Acestei forme artistice superioare, acestui idealism elaborat îi corespundeau simțămîntul ciudat menționat și mijloacele descriptive menite să sublinieze elementul exotic al lumii. Era ca și cum ar fi privit lumea printr-o sticlă colorată, și atribuindu-i astfel culoarea subiectivității lor, ei nu oboseau să o găsească minunată, exotică, stranie. Pluteau între realitatea lucrurilor și starea lor de spirit filozofică și artistică.

Acestea erau condițiile, liniile directoare în cadrul cărora Novalis a creat *Heinrich von Ofterdingen*. Într-o rivalitate conștientă cu Goethe, chiar tiparul și întreaga formă exterioară a cărții trebuiau să arate în mod expres că *Ofterdingen* este o replică a lui *Wilhelm Meister*.

Pe lîngă *Wilhelm Meister* a lui Goethe, cea mai mare influență a avut-o asupra lui *Ofterdingen*, așa cum îi scrie chiar el lui Tieck, *Sternbald*. Acest roman a fost mult supraapreciat, el nici nu poate fi pus alături de

Basme sau de *Viaţa şi moartea sfintei Genoveva (Leben und Tod der heiligen Genoveva)*; iar *William Lovell* este cu mult mai original. Dar tocmai pentru că în *Sternbald*, Tieck a prelucrat în mod poetic personaje din *Wilhelm Meister* cu care se îmbină scene şi figuri din *Ardinghello*, este cu atît mai ciudat că acest roman a putut exercita o astfel de înrîurire. El se află într-o opoziţie flagrantă cu povestirile mai vechi ale lui Tieck. În *William Lovell* se observă pretutindeni ecourile stilului, concepţiei despre natură, ale stărilor sufleteşti din *Werther*. Pe de altă parte, schema acţiunii pentru această lume interioară o furnizează *Vizionarul (Der Geisterseher)* al lui Schiller. Aşadar, şi în cazul de faţă, fantezia lui este subordonată unei influenţe poetice străine. Dar mizantropia, dispreţul faţă de oameni, pesimismul care străbat această carte sînt proprii atmosferei poetice a tinereţii lui. Înfiorare, nelinişte, groază, iată simţămintele asupra cărora fantezia lui exercită o dominaţie fără margini. Trebuie apoi să comparăm *Basmele* sale, în care predomină o atmosferă de groază, studiul lui despre elementul miraculos în poezia lui Shakespeare, pe care l-a adăugat la prelucrarea *Furtunii* şi care-l arată preocupat intens cu studiul demonismului şi al efectelor sale. Iată sorgintea fanteziei lui poetice. Iar dacă în *Sternbald* regăsim apoi o reproducere a lumii senine a lui Goethe şi a concepţiei sale artistice despre viaţă, ea răspundea cu totul altfel spiritului vremii. Şi aici fantezia este predominantă, dar o fantezie mai plină de voioşie, în care dorul, dragostea, plenitudinea sentimentului de viaţă, plăcerea de a hoinări, atît de caracteristică poeziei romantice, se împletesc ca într-un joc. Acesta nu putea fi deci un model pentru *Ofterdingen*, dar putea să constituie un nou şi puternic imbold.

Heinrich von Ofterdingen marchează un progres cu totul deosebit faţă de *Ucenicii din Sais*. Impulsul pentru această din urmă lucrare l-a dat şederea lui Novalis la Freiberg, e probabil că a fost scrisă chiar acolo. Ideea de bază a *Ucenicilor* este o sinteză profundă a concepţiei despre natură, aşa cum putea fi ea dezvoltată pornind de

la Fichte. Această idee fundamentală nu reiese din schițele făcute pentru continuarea lucrării, în schimb, ea este anticipată în linii generale, ca și în *Ofterdingen* într-un basm intercalat. Nu putem citi nimic mai gingaș decît basmul lui Rosenblütchen și Hyazinth, unde eroii se iubesc fără să-și dea seama, priviți de violete și fragi, ca și de micile animale ale grădinii, care au și răspîndit vestea fericirii lor. Ciudatul Hyazinth era însă preocupat de lucruri neobișnuite. De pe meleaguri străine a sosit cîndva un om care despletindu-și imensa-i barbă albă, a povestit pînă noaptea tîrziu, iar apoi liniștea a pierit. Hyazinth a pornit-o la drum pentru a privi chipul naturii în templul lui Isis, unde a ajuns după îndelungate peregrinări. S-a înfățișat fecioarei cerești, i-a ridicat vălul și — Rosenblütchen i-a căzut în brațe. Printr-o glumă gingașă, care e totodată o parodie, se spune aici un adevăr spre care țintesc toate aluziile presărate în povestire. Templul din Sais este și fundalul ei ; chipul învăluit de la Sais, ucenicii școlii din templu sînt eroii ei. Taina naturii trebuie înțeleasă aci. În profesor este idealizată figura lui Werner, iar metoda lui științifică este transpusă într-o mistică naivă. După cum se știe, valoarea intelectuală a acestui mare mineralog și geolog consta într-o putere analitică neobișnuit de ascuțită și de cuprinzătoare, într-o detaliere și sporire deosebită a proprietăților găsite pînă atunci, într-un vast simț al clasificării. Astfel, el a imprimat o trăsătură științifică unui ansamblu de observații, pînă la el, disparate. Mi se pare neîndoielnic că Novalis a avut în față această imagine a genialității, atunci cînd scria :" Adeseori ne-a povestit cum, în copilărie, imboldul de a-și exersa simțurile, de a le da de lucru, de a le desăvîrși nu-i dădea pace". „Aduna pietre, flori, gîndaci de tot felul, le clasa în felurite moduri, pătrundea în peșteri și privea cum straturile și depozitele geologice au desăvîrșit structura terestră". În trăsături abstracte, el schița imaginea acelei școli, care la data respectivă și-a răspîndit, pentru o bună bucată de vreme, terminologia și discipolii în întreaga Europă.

Acum însă izbucneşte în rîndurile ucenicilor, ce au în faţa ochilor taina învăluită a naturii, lupta dintre diferitele concepţii asupra naturii. Ce este natura? Un simţământ minunat care se dezvăluie numai poetului — un tot care se opune ordinii, un animal înfiorător — raţiunea care înfloreşte; aşa se confruntă afirmaţiile cu privire la cauza tainică, ascunsă a lucrurilor. Iar printre cei angrenaţi în dispută se află eroul romanului însuşi, cufundat în sine, ucenicul menit să dezvăluie, după moartea profesorului, marele miracol. Este Novalis, aşa cum gîndea pe atunci, cel pe care l-am cunoscut din *Fragmente*, Novalis meditînd la Freiberg. „Niciodată n-am simţit la fel cu profesorul. Totul mă face să mă cufund în mine însumi. Mă bucură ciudatele grupuri şi figuri din vastele săli; dar mie îmi par doar nişte tablouri, învelişuri, podoabe adunate în jurul unei divine, şi miraculoase imagini la care mereu mă gîndesc. Pe acelea nu le caut, dar caut adesea în ele. E ca şi cînd ar trebui să-mi arate drumul spre locul unde se află fecioara după care tînjeşte spiritul meu, cufundată în somn adînc. Şi dacă, potrivit inscripţiei, nici un muritor nu-i va ridica vălul, trebuie să încercăm să devenim nemuritori. Cine nu vrea să-l ridice nu este un adevărat ucenic din Sais.“ Iată cheia enigmei. Iar această concluzie, spre care tinde întregul roman, cuprins parodic în basm, este exprimat cu toată gravitatea în distihul lui Hardenberg:

Zeiţei din Sais să-i ridice vălul a reuşit doar unul.
Dar ce văzu? văzu — minune a minunilor — pe sine însuşi.

Şi pornind de aci, se lămureşte şi detaliul indicat în schiţa pentru continuarea lucrării. Isis trebuia să-i apară în vis; trebuia să pătrundă taina lumii, aşa cum o definesc, mereu altfel, religiile; trebuia să înţeleagă cum zeii greci, cum cosmogonia anticilor, cum mitul indian îl glorifică pretutindeni pe om ca enigma dezlegată a naturii. Este de presupus că, într-o perioadă ulterioară,

Novalis ar fi restructurat această idee de bază, ca și forma didactică nereușită a expunerii inițiale.

Citindu-l pe Jakob Böhme și lucrînd la *Ofterdingen*, îi scria lui Tieck că acum, după ce l-a cunoscut pe Böhme, este cu atît mai mulțumit că n-a mai lucrat la *Ucenicii*, care vor apare sub o formă cu totul nouă. „Va fi un autentic roman simbolic al naturii. Mai întîi trebuie să-l termin pe *Heinrich*. Una după alta, altfel nu termin nimic. De aceea, am întrerupt și Predicile. Și cred că nu vor pierde nimic din cauza aceasta."

În primăvara lui 1799 îi căzuse în mînă, în biblioteca generalului von Funk, legenda lui Ofterdingen ; acesta scrisese istoria împăratului Frederic al II-lea. Și era firesc ca perioada cea mai strălucită a spiritului medieval, ce i se dezvăluia cu acest prilej, să captiveze de îndată interesul unui poet care, în opoziție cu lumea modernă realistă, concepută de Goethe, căuta o sferă intuitivă cu adevărat poetică. El a găsit-o în epoca aceea măreață. Aceasta a coincis cu reînvierea poeziei în sufletul său, pe care o datora prezenței lui Tieck. S-a apucat de lucru într-o stare de spirit din cele mai fericite. Într-o singurătate absolută, la salina din Artern a electoratului din Saxa, o localitate situată în poienile aurii din Türingia, la poalele muntelui Kyffhäuser, unde a ajuns datorită serviciului său, a început să scrie la *Ofterdingen* către iarna lui 1799. La 5 aprilie 1800 primul volum era gata. Se simțea în deplinătatea forțelor sale. *Ofterdingen* îi părea, în toate privințele, ca o primă încercare, primul rod al unei poezii trezite din nou la viață. Prin minte i se perindau febril tot felul de planuri de romane și piese de teatru. Mi se pare probabil că, odată cu anii de maturitate, exaltarea fanteziei sale mistice s-ar fi ponderat. Cine ar putea spune ce roade ar fi dat un spirit care abia intrase în anii de înflorire ? Dar încă de pe atunci această floare era roasă de viermele celei mai necruțătoare și lipsite de speranțe boli.

Nu poate fi stabilit cu precizie cînd s-a apucat să scrie partea a doua. Începutul acesteia este, în ceea ce privește muzicalitatea stilului, poate cel mai desăvîrșit lucru pe

care l-a realizat Novalis. Multe din lucrările care i-au urmat au ceva din liniştea incoloră a unei camere de bolnav şi chiar din lungimile informe ale unei prime schiţe. Trebuie să ţinem seama de toate acestea, dacă vrem să judecăm cu toată obiectivitatea.

În ciuda caracterului său fragmentar, acest roman mi se pare cea mai importantă lucrare din cele create de prima generaţie de romantici. O muzicalitate a limbii plină de vrajă învăluie, cu un farmec deosebit melancolia unui suflet ales, singuratic, tinzînd cu toată gravitatea, spre culmile cele mai înalte. Tieck îşi încheie astfel observaţiile : el nu ar privi cu o tristeţe plină de reculegere un fragment dintr-un tablou distrus, al lui Rafael sau Correggio ! Fără să vrem, ne simţim îmboldiţi să ne facem, din fragmentele rămase, o imagine a întregului, aşa cum a apărut el cîndva în sufletul lui Hardenberg. Şi făcînd această încercare, descoperim cu uimire o legătură cu mult mai limpede decît au relevat-o pînă acum istoricii literaturii. Dacă Tieck — potrivit felului său de a vedea lucrurile — a lăsat să se estompeze această legătură coerentă într-un clarobscur, istoria literaturii ar fi trebuit s-o înţeleagă mai profund, în loc să se mulţumească doar cu aprecierea unei poezii în care apa şi cerul se confundă într-o mare albastră nediferenţiată.

Este de fapt povestea unui poet. Primul volum cuprinde, în trăsături mari, dar clare, întreaga fericire a unei existenţe liniştite, bine definite, pe care valurile frămîntatei existenţe încă n-au atins-o. Cadrul îngust al unei case medievale din Eisenach. Aici creşte un fiu, menit să realizeze ceea ce a vibrat cîndva în sufletul arzător al tatălui ; întreaga fericire tainică a vieţii sale se profilează în vis sufletului tînăr, în imaginea minunată a florii albastre, mult cîntate şi mult disputate ; asemenea lui Wilhelm Meister, inima lui intuieşte o imagine a întregii lumi. Această intuiţie pare să se concretizeze atunci cînd, părăsind pentru prima oară strîmta casă părintească, în drumul său spre bunicul din Augsburg, îl întîmpină — după toate aparenţele — cele dintîi impresii de seamă ale vieţii sale : fata din Orient reprezintă lupta istorică a

vremii sale, minerul — tainele naturii, iar peștera unde îl întîlnește pe contele de Hohenzollern — enigma propriei sale existențe. Cartea vieții sale i se deschide aici în imagini misterioase, legea destinului uman îi frămîntă sufletul, începe o nouă epocă în viața sa lăuntrică. Cu pași repezi, se îndreaptă acum spre desăvîrșirea acesteia, întruchipînd în persoana poetului Klingsohr imaginea existenței sale împlinite, iar în Matilde toată fericirea posibilă a prezentului și viitorului. El ne apare ca una dintre acele naturi fericite care, înaintînd liniștită și sigură, se poate bucura din plin de toate plăcerile vieții. Acesta părea cîndva să fie chiar destinul lui Hardenberg.

Eu cred că volumul al doilea trebuia să înceapă așa cum reiese din primul fragment pe care-l deținem. Îl regăsim pe Heinrich ca pelerin în drum spre Roma, aruncînd încă o dată o privire, plină de tristețe, asupra Augsburgului, o imagine în care întreaga, profunda suferință a poetului și-a găsit o expresie copleșitoare. Legătura pare neîndoielnică atunci cînd comparăm visul plin de presimțiri al lui Heinrich cu simțămîntul dureros cu care privește acum în urmă : „Acolo era Augsburgul, cu turnurile sale, departe în zare, strălucea oglinda misteriosului și teribilului puhoi“ — în valurile sale o pierduse pe Matilde, pe care abia o cucerise. Destinul lui Heinrich este acela al poetului și efectul obținut este deosebit de puternic prin faptul că tot ce este legat de moartea Matildei este învăluit de obscuritate ; s-ar zice că, depănîndu-și armonioasa povestire romantică, poetul nu vrea să antreneze nici pe cititor și nici pe el însuși în aceste stări de spirit sumbre.

Încet, treptat, cu o artă profundă, poetul ne-a introdus în lumea lui, o lume în care apare, ca să zicem așa, corelația metafizică a vieții omenești ; căci înțeleasă în mod corespunzător, aceasta constituie sensul formei sale estetice. El nu întrerupe întîmplător cursul istorisirii sale, intercalînd visuri, miracole, aventuri, ci reliefează tot mai limpede corelația metafizică a acestora. De aici rezultă faptul că înlănțuirea este ridicată din zona simțămintelor

inconştiente spre claritatea fenomenului exterior. Astfel, continuitatea în viaţa eroului nu este destrămată, ci, dimpotrivă, întărită într-atîta, încît evoluţia destinului lăuntric, care se petrece în străfundurile sufletului său, este adusă la o deplină conştiinţă. Dacă un poet are dreptul să facă temporar din sufletul nostru — oricît de sigur şi liniştit ar fi acesta în propriul său conţinut — o oglindă a concepţiei sale despre lume atunci cînd ea este profundă şi omenească, mi se pare că şi această modalitate, printre altele nenumărate posibile, se justifică pe de-a-ntregul — dat fiind că ea necesită oricum o prea mare profunzime poetică şi filozofică pentru ca o răspîndire a ei să fie de temut.

Cine oare, dacă nu un poet, ar fi îndreptăţit să tălmăcească corelaţia metafizică a vieţii ? Filozofia autentică şi riguroasă refuză să rivalizeze cu el în aceste zone obscure, deoarece ea dispune de un etalon mai strict al cunoaşterii. Dealtfel, în acest semiîntuneric care ne înconjoară, ea nici n-ar putea să ne dezvăluie în mod sugestiv acea corelaţie, pentru ca apoi, deodată, să vadă cum se face complet nevăzută. Ar exista o explicaţie. Această corelaţie metafizică se bazează pe o ipoteză, de care se simţea ataşat, în mod deosebit, chiar un spirit lucid ca al lui Lessing şi pe care Schleiermacher a denumit-o în *Cuvîntările despre religie* o expresie plastică pentru unul dintre supremele adevăruri religioase : ea constă în credinţa într-o individualitate bine determinată, care se dezvoltă şi evoluează într-un anumit ciclu al timpului, potrivit unei legi proprii a acestuia, de la naştere pînă la moarte, în cadrul unei anumite rînduieli a relaţiilor dintre suflete, stabilită de trecut, trecînd mereu prin alte forme de existenţă : este ceea ce o expresie străveche dar neadecvată denumea metempsihoză. De timpuriu, acest gînd i-a devenit familiar lui Novalis ; scrisese cîndva, în trecut, că Sophie crede în metempsihoză ; în convorbirile cu ea, îl preocupase această idee. Pentru el trebuie să fi constituit o mare ispită gîndul de a face din aceste ipoteze un fundal al monumentului închinat destinelor sale.

În această lumină, putem mai lesne depăși caracterul fragmentar al romanului, pentru a dobîndi astfel o privire lucidă asupra întregului plan, care pînă acum a lipsit tuturor criticilor lucrării. Episodul din primul volum, în care apare contele de Hohenzollern, conține întrucîtva cheia pentru descoperirea firului călăuzitor al povestirii. Din el aflăm că în prima sa tinerețe, o exaltare extremă l-a împins pe conte să se retragă în singurătate și să trăiască o viață de pustnic. Deoarece a simțit însă, foarte curînd, că pentru o astfel de trăire este necesară o multitudine de experiențe, că o inimă tînără nu poate rămîne singură, ba mai mult, că omul ajunge la o anumită independență doar printr-un contact intens cu cei de-o seamă cu el — critica cea mai pertinentă a călugăriei făcută de acest exaltat „catolic" — el renunță la singurătatea tinereții și se aruncă în primejdiile și vîltoarea războiului. Cînd, după mulți ani, se întoarce împreună cu soția și cei doi copii — un fiu și o fiică — pe care soția îi născuse între timp, îi moare fiul ; fiica sa, care fusese deja depusă în cavou, este salvată de doctorul Sylvester și tot ea este aceea care îi apare pelerinului, ca Cyane, la începutul volumului al doilea. În ciclul parcurs de suflete, Heinrich a fost, într-o existență trecută, acel fiu, mort de tînăr, al contelui de Hohenzollern. Caracterul fragmentar al operei ne obligă să-i depănăm în mod prozaic firul, pentru ca cititorul să poată sesiza totul : un procedeu prin care altfel am fi nedrepți cu orice scriitor, ba mai mult, i-am distruge structura interioară a creației, susținînd doar că vrem s-o clarificăm.

Acum devine de înțeles perspectiva cu totul nouă ce i se deschide sărmanului pelerin asupra destinului său, cînd în mijlocul stîncilor, zdrobit de amintiri dureroase, îi apare ca o consolare iubita, iar Cyane i se arată pentru a-l conduce la Sylvester. Această perspectivă îi deschide și drumul către viitorul spre care se îndreaptă acum. În toiul evenimentelor, cînd Sylvester abia și-a început istorisirea, menită să dezlege atît de multe enigme, ia sfîrșit ceea ce ne-a rămas scris de propria mînă a lui Novalis.

Schiţa continuării romanului, transmisă de Tieck, se baza pe trei izvoare : scrisori, însemnări, povestiri, din vara anului 1800, atunci l-a văzut Tieck pe Novalis, iar acesta lucra la acea schiţă. Într-un punct hotărîtor avem serioase rezerve în ce priveşte interpretarea şi ţinînd seama de desfăşurarea romanului, în multe alte puncte avem îndoieli.

Urmează o ficţiune mişcătoare : Cyane îl trimite pe Heinrich la o mănăstire retrasă, locuită de morţi. „Trăieşti singur aici ?“ îl întrebase ea pe Heinrich. „Un bătrîn se află aci (Sylvester), dar mai cunosc pe mulţi care au trăit cîndva.“ El aude cîntul lor îndepărtat. A trăit astfel printre morţi şi a vorbit cu ei. E ca şi cum acele stări dureroase, trăite de poet, în care vieţuia şi vorbea cu cea pe care o pierduse, cînd se simţea la largul său în lumea celor morţi, acele zile al căror ecou sînt *Imnurile către noapte*, ar fi devenit viaţă şi povestire. Acela a cărui fantezie a bătut, asemeni lui Novalis, la porţile lumii metafizice, împins de năzuinţele propriei sale inimi — are şi dreptul să-i facă pe morţi să vorbească.

Şi tot aşa cum Novalis încercînd altădată, să dea expresia cea mai profundă suferinţei sale şi morţii a făcut să se înfiripe din nou viaţa, tot astfel Heinrich, venind din mănăstirea morţilor, se îndreaptă acum, cu noi simţăminte spre lume, spre cele mai înalte înţelesuri ale acesteia. Continuîndu-şi călătoria către nordul Italiei, pelerinul este cuprins de un spirit războinic ; un nou fir se înnoadă aci cînd întîlneşte, în această perioadă războinică, la Pisa, pe Henric, fiul lui Frederic al II-lea şi devine prietenul acestuia. Din Italia, ajunge în Grecia, unde i se dezvăluie arta ; din Grecia, dorul îl atrage în Orient, patria religiei şi a înţelepciunii intuitive. În cele din urmă, ajunge la Roma, centrul lumii din acea vreme, pentru ca apoi, ajuns la maturitate, trecînd prin toate experienţele timpului său, să se întoarcă în Germania unde, la curtea lui Frederic al II-lea cunoaşte activitatea grandioasă a spiritului german din acea epocă.

Anii de pribegie au trecut. El se îndreaptă iarăşi către abisurile propriului său suflet, care singur poate să-i

explice lumea — și aceasta numai aceluia care a trecut prin vîltoarea vieții tumultoase. Ficțiunea ajunge acum la punctul unde legenda lui Ofterdingen poate interveni. Noi nu știm în ce relație unul față de celălalt ar fi fost prezentați Klingsohr, Henric, Wolfram. Centrul de greutate al întregii opere, esența metafizică a destinului uman, relația dintre lumea văzută și cea nevăzută trebuia să se cristalizeze aci dintr-o dată, ca temă a competiției, în transfigurație poetică.

Presupun, contrar opiniei lui Tieck, că între ceea ce s-a întîmplat și lumea care acum se dezvăluie, în spiritul lui Novalis, există o graniță bine definită. Viața pămîntească a lui Henric s-a sfîrșit. Aceasta rezultă din felul în care a fost tratat tot timpul pînă în acel moment elementul miraculos, desigur în baza unei relevante pur subiective. Cînd Henric aude, sus în munți, cuvintele Matildei, ea declară ritos că nu-l va revedea decît după moartea lui efectivă („Pînă ce nu vei muri !"). Această revedere este, deci, despărțită de cea trecută prin bariera morții ; ceea ce se povestește acum sînt doar închipuiri visătoare care, dincolo de existența prezentă a lui Henric, pătrund în semiobscuritate. Dacă această interpretare este întemeiată, atunci relațiile cu lumea celor morți și a miracolului din acest roman se limitează la acea epocă în care moartea Matildei îl atrage, cu toată puterea unui dor pătimaș, spre împărăția celor plecați dintre noi.

Acest sfîrșit, care ne permite să aruncăm o privire în lumea viitoare, se leagă de minunatul basm din primul volum. Iar acesta din urmă se apropie foarte mult de caracterul basmului scris de Goethe. Ce departe ne aflăm de basmele lui Tieck ! Basmul lui Novalis exprimă o filozofie a naturii închegată ; din basmele lui Tieck ne vorbește poezia unui panteism visător. Din înfiorarea însăși a naturii, se înfiripă chipuri ; tot așa cum noaptea, în pădure, unui drumeț singuratic, fantezia și groaza îi preschimbă umbra așternută pe poteca îngustă într-un animal, iar cînd se apropie, într-un om, apoi într-o vedenie sumbră, tot astfel din sînul naturii tainice, înfri-

coşătoare, apar chipuri care îmbracă, mereu alte forme, scrutîndu-ne cu privirea enigmatică ce conţine esenţa acestui plan demonic, în care se ascund toate spaimele şi toate bucuriile lumii. Poezia naturii este trăsătura cea mai profundă a acestei epoci. Dar în timp ce natura lui Novalis este chiar sufletul lumii, aceea a lui Tieck rămîne o fantezie demonică. Sub steaua ei, au luat naştere şi oamenii săi, al căror suflet este jucăria unor stări de spirit elementare : reculegere şi groază, dor de drumeţie şi lipsa unei patrii interioare, o melancolie fără margini — astfel de forţe elementare constituie întotdeauna miezul cel mai profund al acestora. La mare distanţă se găsesc forţele etice, istorice, voinţa şi raţiunea universală. Oamenii aceştia nu au o voinţă proprie, în ei acţionează natura. De aceea, concepţia de viaţă a lui Novalis era opusă aceleia a lui Tieck, şi cu timpul această opoziţie s-ar fi dezvoltat şi conturat tot mai desluşit. Pentru cel dintîi, natura este o ordine şi o evoluţie a lumii, a cărei taină lăuntrică este şi aceea a sufletului nostru, o taină pe care numai poezia o dezleagă. Novalis era deci îndreptăţit să considere că unitatea dintre poezie şi ştiinţă constituie ideea fundamentală a concepţiei sale despre lume. Iată motivul pentru care romanul său pare învăluit într-o atmosferă de basm. Acest basm este mitologie, adică întruchiparea unei concepţii despre lume care explică natura.

Astfel se lămureşte legătura dintre încheierea lui *Ofterdingen* şi basm. Potrivit unei însemnări comunicate de Tieck, în acea continuare personajele romanului urmau să se transpună în cele din basm. Cum ne-am putea însă închipui că aceste elemente, armonizîndu-se atît de bine cu basmul, ar fi o simplă continuare a povestirii ? Cum putem, pe de altă parte, contesta că basmul are o semnificaţie bine închegată, dat fiind că figurile şi întîmplările romanului se împletesc mai tîrziu cu el pentru a exprima sensul adînc al întregului. Este cu totul altceva să dai o interpretare. Dacă faci aceasta în mod metodic, ar însemna să preschimbi graţia basmului într-o alegorie rece.

Tocmai pentru că abstracțiunea și implicațiile ei nu satisfac viziunea poetului, el recurge la această formă ; cum am putea deci spera să găsim aci întreaga semnificație ? Dimpotrivă, cine este familiarizat cu filozofia naturii, la baza căreia stau teorii magnetice și galvanice, va înțelege cu ușurință, în toate amănuntele, sensul de abia întrezărit ; aproape nici un cuvînt nu rămîne nelămurit. Pentru sensul romanului, ideea fundamentală este hotărîtoare. Dominația rațiunii prezumțioase trebuie să fie biruită. Timpurile de aur trebuie să revină, iar poezia este aceea care pregătește mîntuirea lumii. Forța maternă, etern creatoare, vie și prezentă în tot Universul, va învălui totul : simțirea și sufletul. Vor domni înțelepciunea și dragostea :

Al veacului imperiu s-a-ntrupat
În dulce pace sfada s-a curmat
Amarul vis scurtatu-și-a vecia
Și-n veci a inimilor preoteasă e Sofia.

O seamă de noi poezii îi umpleau sufletul, în timp ce lucra la acest roman. Era în preajma căsătoriei cu Julie von Charpentier, cînd i s-a oferit un post de subprefect. Părea că nimic nu mai stătea în calea fericirii sale. Dar încă mai demult apăruseră simptomele acelei boli îngrozitoare, care-l confrunta atît de sigur cu spectrul morții. Și cînd, la începutul lui noiembrie, a aflat că un frate mai mic, de paisprezece ani, s-a înecat din cauza unei imprudențe, șocul neașteptat i-a provocat o hemoragie puternică. Doctorii au declarat atunci imediat că boala lui e incurabilă. De ce să mai enumăr etapele ei. A murit la 28 martie 1801, stingîndu-se pe nesimțite ; toți cei apropiați erau în jurul lui ; printre ei și Friedrich Schlegel.

A plecat astfel, încă tînăr, ca-ntr-un amurg al zeilor, cu inima exaltată și plină de planuri de fericire și poezie, ca și cînd, asemenea eroului său, ar fi pășit doar pe o scenă mai vastă, pe care să-și poată desfășura forța vie, în plină expansiune. Cine ar putea spune ce ar mai fi iz-

butit să înfăptuiască ? Goethe a spus că el ar fi ajuns cu timpul un imperator, dominînd, necontestat, asupra literaturii poetice. Se pare, că asemenea lui Tieck, el reuşea să captiveze într-o şi mai mare măsură prin forţa personalităţii sale decît prin scrierile sale. Steffens ni-l descrie astfel : „Puţini oameni mi-au lăsat o impresie atît de puternică pentru întreaga mea viaţă. Înfăţişarea lui amintea, de la prima vedere, de acei creştini pioşi cu un aer plin de modestie. Chiar îmbrăcămintea lui părea să confirme această primă impresie, căci era extrem de simplă şi nu te lăsa să bănuieşti originea lui nobilă. Era foarte înalt, subţire, iar constituţia lui maladivă apărea evidentă de la prima vedere. Îmi amintesc de faţa lui smeadă, parcă umbrită. Buzele sale fine, uneori zîmbind ironic, de cele mai multe ori grave, vădeau o mare blîndeţe şi prietenie. Dar dintre toate, te izbea văpaia eterică din ochii lui adînci. Într-o societate numeroasă sau în prezenţa unor străini, el putea rămîne tăcut, vreme îndelungată, cufundat în gîndurile sale. Numai atunci cînd întîlnea spirite înrudite, li se deschidea cu totul. Atunci însă vorbea cu plăcere şi pe larg, iar ceea ce spunea era extrem de instructiv."

Generaţia din care a făcut parte a dat trei scriitori de seamă : pe el, pe Tieck şi pe Hölderlin. Aceştia trei au mult mai mult în comun decît de pildă Novalis şi Tieck cu Friedrich sau August Wilhelm Schlegel. Dacă Hölderlin s-a dedicat cu imensă pasiune culturii eline, iar ceilalţi doi Evului Mediu, este totuşi evident că el reproducea cultura greacă neoplatonică, dealtfel destul de înrudită cu aceea a Evului Mediu. Astfel, nimic nu arată mai convingător caracterul întîmplător al delimitării aşanumitei şcoli romantice, ca împrejurarea că Hölderlin a rămas un izolat şi că acele poezii nemuritoare ce au dus la înnoirea liricii greceşti, atît de dorită de August Wilhelm Schlegel, au rămas fără ecou. Cît entuziasm ar fi trebuit să-i arate acesta din urmă, el, care a preamărit figura lui Tieck, atît de străină lui !

Între această generaţie şi aceea a lui Kleist şi Arnim — cei mai mari scriitori ai Germaniei din perioada post-

goetheană — n-au trecut decît cîţiva ani, dar în acest răstimp a avut loc o schimbare totală a condiţiilor în domeniul culturii.

Studiul nostru privind legile cărora le sînt supuse plăsmuirile fanteziei, aparent străine de reguli, ne oferă, după cum se pare, în cercetarea acestei evoluţii, un material deosebit de instructiv. Cum a fost posibil ca după poezia lui Goethe şi Schiller să urmeze o subită prăbuşire, această evoluţie complet diferită, acea dominaţie neîngrădită a subiectivismului, a fanteziei, acea dăruire totală către natură, ba chiar domnia absolută a arbitrarului ? Pentru a stărui asupra acestei probleme, ar trebui să facem o expunere asupra evoluţiei conţinutului de viaţă şi formei poetice, pornind de la Tieck şi Hölderlin. În acest caz ar ieşi la iveală ce rezultate au dat anumite condiţii de cultură ale acestei generaţii, în ce raport se aflau diversitatea individualităţilor şi aceste condiţii înseşi care le delimitau şi, în parte, le determinau — pe scurt, ar fi posibilă o cercetare ştiinţifică. Pentru o astfel de cercetare, banalităţile care s-au abătut, de mai bine de o jumătate de secol, asupra aşa-zişilor romantici, constituie doar un obstacol. Pînă se va trece însă la o astfel de cercetare ştiinţifică riguroasă, am considera totuşi un progres dacă, pe baza expunerii de mai sus, cineva s-ar apuca de studierea lui Novalis, pornind de la premisa că poate fragmentele sale nu sînt scrise chiar cu totul la întîmplare şi fără vreo legătură între ele, şi că *Ofterdingen* al său nu este chiar atît de nebulos pe cît a apărut criticilor de pînă acum ai lui Hardenberg.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

EXISTĂ O CREDINȚĂ STRĂVECHE, după care zeii se destăinuie sufletelor neîntinate, dezvăluindu-le viitorul lucrurilor. Hölderlin a trăit într-o asemenea puritate, păzită cu pietate, și într-o imaculată frumusețe a ființei. Cînd tînărul poet trecea printre studenții Colegiului din Tübingen, s-ar fi zis că prin acea sală pășește Apollo în persoană. Unui băiat care l-a văzut acolo, cu vioara în mînă, în timpul unui concert, imaginea lui i-a rămas pe veci întipărită în minte : forma regulată a feții, cu trăsături blînde, frumoasa lui statură, costumul curat, îngrijit, marea distincție a întregii sale făpturi. Firea sa aleasă se dovedea deosebit de sensibilă față de orice comportare vulgară. El se afla cu mult deasupra oricărei fericiri comune oferite de simțuri, ca și față de oricare ambiție exterioară. Nu-și dorea pentru el decît o soartă simplă, modestă, pe care să și-o poată închina artei sale. Voia doar să-și păstreze sufletul curat. Din însăși această puritate a ființei sale a izvorît spiritul său vizionar. Într-un moment crucial al literaturii noastre, cînd poezia atinsese punctul culminant, iar tineretul îmbrățișase idealul libertății și al preamăririi personalității, cînd Revoluția Franceză deschidea perspectiva unei societăți desăvîrșite, el și prietenii lui au pornit în întîmpinarea zorilor lumii noi. Ei așteptau ivirea unei noi umanități, superioare și voiau să contribuie la făurirea ei. Între aceștia, Hölderlin era însăși întruchiparea unei realizări mai pure, mai armonioase a personalității umane. În această privință se înrudea cu Schiller, ca un frate blînd și visător al unui erou, care avînd mereu în față exemplul acestuia, tînjește și el după o viață eroică. Cum ar fi putut să se mențină însă consensul realizat în sînul tineretului german, cînd revoluția degenera tot mai mult, războaiele ei provocînd sciziunea între dragostea de libertate și dragostea de patrie

și cînd, în cele din urmă, reacțiunea s-a abătut asupra Europei ! Forța era aceea care își spunea acum cuvîntul. În statele germane, nu exista nici o platformă de pe care tînăra generație să poată lupta pentru o orînduire mai liberă. Despotismul, oprimarea socială atît a nobilimii cît și a banului, mărginirea religioasă s-au dovedit biruitoare în lăuntrul acestei societăți. Nu rămînea decît să te resemnezi. Pentru acest geniu liric, liniștit, ponderat, nu se putea găsi nici o rezolvare exterioară. Lipsurile materiale s-au făcut resimțite, lovind în tînărul nevoiaș. Totul și toate îl alungau din lumea acțiunii și a plăcerilor, spre interior, spre profunzimile lucrurilor, într-o deplină singurătate. Neîncetat, asculta cu atenția trează glasurile din lăuntrul lui și pe cele ale naturii, pentru ca acestea să-i împărtășească misterul divin care sălășluiește în toate lucrurile. Și astfel a ajuns pînă la el vestea profetică despre posibilitatea unei organizări superioare a omenirii, despre viitorul eroism al națiunii noastre, despre o nouă frumusețe a vieții, care consta în împlinirea voinței naturii divine în noi, despre o poezie care să exprime însuși ritmul veșnic al vieții înconjurătoare, pînă acum neexprimat. Totodată, însă, s-a născut în el trăirea lui cea mai proprie și cea mai adîncă, așa cum măreția și frumusețea, izvorînd din legătura cu divinul, coexistă în noi odată cu suferința vieții, tot așa cum oricărei revelații a unității divine prin dragoste și prietenie între oameni îi este dată despărțirea dureroasă, iar bucuriei cauzate de forța lăuntrică — povara grea a realității apăsătoare. Sufletul său neajutorat a pătruns tot mai profund în cercetarea caracterului pestriț și ambiguu al existenței umane. Firea sa nobilă l-a ajutat să se refugieze salvator într-o resemnare liniștită și fermă din lăuntrul său. Poemul eroic, pe care a vrut să-l trăiască și să-l scrie, a devenit o adevărată tragedie a jertfei. El a dorit să exprime în întreaga sa creație poetică sensul vieții însăși, așa cum se desprindea el din propriile lui experiențe. Acest sens îi era mereu prezent, un prezent plin de amintiri. Pentru toate acestea, el a găsit limbajul unei noi simplități. O nouă melodie se năștea odată cu acest geniu muzical. Cre-

aţia lui profetică deschidea calea stilului ritmic al unui Nietzsche, lirismul unui Verlaine, Baudelaire, Swinburne şi ceea ce caută încă să realizeze poezia noastră modernă. Visînd pe marginea pîrîurilor liniştite, care, clipocind uşor, însoţeau cîntul sufletului său, redînd în ritmurile sale contururile dulci şi molcome ale munţilor şi meandrele rîurilor din sudul Germaniei, el a găsit, pînă la urmă, această nouă formă. „Asemenea vulturului lui Jupiter care ascultă cîntul muzelor, ascult şi eu infinita, minunata armonie din mine — melodia inimii".

Patria şi primele încercări poetice

Hölderlin este originar din orăşelul Lauffen, de pe Neckar. Acolo era înconjurat de peisajul suab cu o blîndă şi tainică vrajă. Pe malul rîului se înălţa vechea biserică, închinată sfintei Regiswindis ; pe o insulă stîncoasă din mijlocul apei, se zărea turnul cenuşiu al vechiului castel, iar pe malul opus, în pantă, acoperiţi cu viţă mai dăinuiau pilaştrii unei vechi mînăstiri în ruină ; în apropiere se afla casa tatălui său, intendentul mînăstirii, şi în acea casă s-a născut Friedrich Hölderlin, la 20 martie 1770. Părinţii lui erau oameni de nădejde, răbdători, senini. De grija tatălui său s-a bucurat doar scurtă vreme. Tînăra văduvă s-a recăsătorit cu primarul din Nürtingen ; dar după puţină vreme, băiatul a pierdut şi pe acest al doilea ocrotitor al său, un om plin de afecţiune. Hölderlin avea pe atunci nouă ani. Dar cît de precoce şi sensibil era, reiese din declaraţia sa de mai tîrziu, despre impresia puternică pe care această moarte i-a făcut-o, marcîndu-i sufletul cu o gravitate ce avea să nu-l mai părăsească niciodată. Mama lui a rămas la Nürtingen, iar Friedrich a urmat şcoala latină din acel oraş pînă la vîrsta de cincisprezece ani. Aceleaşi imagini ale peisajului suab îl înconjurau şi aici. În depărtare, lanţul Albilor, Neckarul curgînd între dealuri domoale, mărginit de plopi. Acolo, pe malurile liniştite sau în pădurea învecinată băiatul visa ; de cîte ori n-a citit el aci pe poeţii lirici care în acel dece-

niu al nouălea exaltau sufletele tinere ! Pe o stîncă, în pădure a recitat odată, în fața fratelui său, *Bătălia lui Arminiu (Hermannsschlacht)* de Klopstock.

Sub impresia acelor peisaje s-a format sentimentul naturii atît de propriu lui Hölderlin. Marea nemărginită sau șesul întins cu orizontul infinit, care ne îngăduie să privim și să ne mișcăm în toate direcțiile, eliberează sufletul și îi transmite un sentiment suveran al vieții. Acolo unde omul este înconjurat de dealuri blînde, de văi molcome, care nu îi pun totuși stavilă, unde contururile îndepărtate, abia întrezărite, ale munților albaștri te îmbie s-o pornești spre ele și totuși închid și adăpostesc valea, în această configurație naturală ia naștere o apropiere duioasă, prietenească de natură, sentimentul de a te afla la adăpost, apropierea tainică de vale, rîu și deal și totodată dorul de a pleca în zarea ce sclipește în depărtări. Sînt sentimentele față de natură proprii poeților suabi : Hölderlin, Uhland, Mörike. Ele se îmbinau în sufletul lor, cu acele contururi luminoase ale munților, cu văile tihnite și plăcute, cu tot trecutul legat, în visurile noastre, de mînăstirile și castelele azi în ruină. „Cînd eram flăcău, mă jucam senin și mulțumit cu florile din dumbravă... În mijlocul florilor am învățat să iubesc."

La paisprezece ani, a intrat în cursul inferior al școlii confesionale a mînăstirii din Denkendorf, iar doi ani mai tîrziu în cursul superior al celei din Maulbronn, căci, în Württemberg, pentru el, cel lipsit de mijloace, cariera obișnuită rezervată celor înzestrați, dar dispunînd de mijloace modeste, era inevitabilă, iar evlavioasa și afectuoasa sa mamă era fericită la gîndul că fiul va ajunge cîndva preot. În școala confesională, a dobîndit cunoștințe temeinice de limbă și literatură greacă. Își amintește cu drag mai tîrziu cum, „cu o înfiorare plină de presimțiri, în inima mea au pătruns pentru prima oară cuvintele mărețe, de aur, narînd moartea eroilor."

Dar idealurile artistice ale antichității, atît de potrivite naturii nobile de poet, au intrat într-o contradicție

tot mai puternică cu ideile dominante, creştin-ortodoxe şi cu cariera de preot. Pe lîngă aceasta, băiatul, răsfăţat de blîndeţea afectuoasă a mamei, suferea din pricina severei discipline monahale, care mai domnea pe atunci în aşezămintele destinate carierei preoţeşti. În sufletul său sensibil, lipsit de apărare, s-a născut astfel contradicţia interioară dintre idealurile sale, pe de o parte, şi realitatea vieţii cotidiene şi viitorul său, pe de alta ; era o contradicţie ce avea să dea poeziei sale o imensă forţă, iar vieţii o tragică desfăşurare. Învăţînd să se retragă în sine, cu idealurile lui, singur cu el însuşi, cu natura înconjurătoare, şi apropiat doar de cîteva suflete înrudite, el a cunoscut de timpuriu sentimentul dureros al marilor talente ieşite din comun, acela de a fi altfel plămădit decît oamenii cumsecade şi îndemînatici din jurul său, de a nu putea să ia parte la plăcerile lor tihnite — dar nu şi fără a simţi lipsa acestei vieţi cotidiene.

Prin firea lui, trebuia să-i iubească pe Homer, Ossian Klopstock şi Christian Daniel Schubart, să-l urască uneori năpraznic pe Wieland şi să-l adore pe Schiller. Compunerea versurilor făcea parte din activitatea şcolară, iar el i se dăruia cu pasiune încă de la Denkendorf. Printre poeziile sale din această perioadă, se află strofe copilăreşti şi conjuncturale dedicate profesorilor săi ; apoi poezii religioase, cu nimic superioare banalităţii altor versuri pioase din aceeaşi categorie, folosite pe atunci de preoţii de ţară ca un fel de ornament la încheierea predicilor ; în sfîrşit, o poezie foarte sentimentală, prolixă, care invoca binecuvîntarea lui Dumnezeu pentru mama sa, sora sa, fratele Karl — pentru fiecare în parte. Adevăratul elan al îndeletnicirii sale poetice a început abia atunci cînd inima lui tînără a fost cuprinsă de prima dragoste. O dragoste de licean şi student, care a dus la o logodnă încheiată în ascuns, cu o fată bună şi gingaşă, iubind cu ardoare pe tînărul mult superior ei din punct de vedere spiritual, cu întîlniri tainice, cu despărţiri şi revederi distribuite în ritmul semestrelor — şi în sfîrşit ruptura, după o aşteptare de trei ani : Luise nutreşte simţămintele exal-

tate ale acelor ani, de un extrem sentimentalism ; se plimbă mai ales în cimitir, în odăița ei se gîndește „la Dumnezeu și la el", îi citește pe poeții lui favoriți și scrie destul de stîngaci, în maniera lui. Dar el ? Werther și Ferdinand nu puteau să viseze mai pur și mai cinstit — dar trebuie în cele din urmă să mărturisească iubitei că suferă de o boală numită ambiție, care poate nu va fi niciodată satisfăcută, dar care desparte drumul său de al ei.

Odată cu această dragoste, în versurile sale pătrunde un timbru personal : „În timpul plimbărilor mele, scriu mereu versuri pe tăbliță — și ce spui de asta ? — ție, numai ție îți sînt adresate ! Pe urmă, le șterg." Acum apăruseră acele simțăminte apte de a fi exprimate în metru și vers. Și astfel a ajuns să înțeleagă și poezia personală a lui Klopstock, pornind pe urmele lui — ceea ce mai tîrziu, avea să însemne foarte mult pentru el — în folosirea metrilor antici. Dar abia în proza scrisorilor a găsit el expresia puternică și firească a nestăpînitelor sale sentimente. Proza aceasta se mai afla încă cu totul sub influența lui *Werther*, *Fiesco*, *Intrigă și Iubire*. El resimte impulsurile năvalnice ale inimii sale în stilul perioadei Sturm und Drang a lui Schiller și Goethe. În timp ce scrie, plînge aidoma eroilor din acele romane și drame. Ca și Werther, el se simte superior camarazilor săi. O ambiție nesatisfăcută îi mistuie inima. La pieptul prietenului său, ar vrea să plîngă cu lacrimi de bucurie.

Anii de tinerețe.
Imnurile închinate idealurilor umanității

Au sosit și anii studenției. La optsprezece ani, în toamna anului 1788, a intrat la Universitatea din Tübingen. Acești ani nu i-au adus însă viața agreabilă, fără griji, care constituie, de obicei, bucuria acestei vîrste. Avea simțămîntul de a fi schimbat doar numele închisorii. În vechea și sufocanta mînăstire augustină a colegiului, s-a întîlnit, într-un mediu claustrat, cu alți tineri teologi, educați pe socoteala statului, sub supravegherea

pedagogilor şi a asistenţilor, care, pe atunci, purtau încă vechea rasă călugărească. Ceea ce rănea în special acest suflet setos de frumos, era faptul că el însuşi trebuise să îmbrace anteriul negru cu manşete albe şi deşi se străduia să poarte cu eleganţă haina monahală, îl chinuia gîndul că este astfel marcat şi, din această cauză, chiar dispreţuit de unii. Studiile teologice, aşa cum erau predate în acest colegiu, nu-l puteau mulţumi. Nici convingerile religioase intransingente din Tübingen nu au putut rezista pătrunderii iluminismului ; aici, ca şi în aceeaşi perioadă la Halle, s-a ajuns, între ortodoxie şi iluminism, la un compromis. Credinţa străveche a neamului nostru în minuni, în pedepse divine, profeţii şi revelaţii n-a putut ţine piept aproprierii legilor nestrămutate ale naturii şi pragmatismul vieţii psihice. Şi atunci, teologi împăciuitori au încercat să salveze totuşi cîte ceva din ceea ce era necesar ritualului bisericesc, cu ajutorul unei corelări artificiale, lipsite de autenticitate, alcătuită din concepte abstracte. S-a născut astfel o combinaţie dezgustătoare între intuiţii străvechi şi reflexii filozofice moderne. Cei mai buni dintre auditori acceptau doar cu aversiune amestecul tulbure ce li se oferea la Tübingen ca şi la Halle, de către Nösselt, Knapp, Storr, Tieftrunk. De aceea, Hölderlin dorea cu ardoare să părăsească „chilia" mînăstirii. Ar fi preferat să studieze ştiinţele juridice şi numai rugăminţile mamei sale îl mai opreau să o facă. În plus, lanţurile logodnei tainice, de care abia la Tübingen s-a eliberat nu fără suferinţă, constituiau şi ele un obstacol. Şi iar a încercat să evadeze din toate aceste necazuri, refugiindu-se fie în lumea ideală, în lumea sacră a poeţilor greci, fie în aceea a lui Ossian, Klopstock, Schiller.

Şi cum versificarea era o boală răspîndită a acelui timp el a găsit şi în mînăstire amici, părtaşi ai aceluiaşi dor, care tînjeau după laurii poeziei. Năzuinţa lui arzătoare de a trăi departe de lume, împreună cu prieteni tot atît de exigenţi ca el, şi-a găsit deplină satisfacţie în noua lui legătură cu doi poeţi tineri, Neuffer şi Magenau. Împreună, ei au alcătuit o grupare poetică şi un

album de poezii al acesteia, în care își scriau versurile ; Schubart, patriarhul poeților suabi, vizitat de el la Stuttgart, l-a primit, firește, pe tînăr cu afecțiune părintească. Stäudlin, un suflet de poet, înzestrat și cu o inimă minunată, așa cum fusese Gleim în trecut și mai tîrziu Gustav Schwab, a stabilit o legătură strînsă cu cei trei prieteni ai grupării și în *Deutsches Musenalmanach* editat de el *, versurile tinerilor poeți și-au găsit pentru prima oară o primitoare găzduire.

Stilul poetic al lui Hölderlin, influențat la început mai ales de Klopstock și Schubart, n-a încetat să se desăvîrșească tot mai mult. Anumite expresii și repetiții preluate de la Klopstock, corespunzătoare sentimentelor tînărului poet, le-a adoptat atunci și le-a păstrat pînă la urmă.

„Nu voi îngădui nicicînd, în veci de veci,
Scurtat să fie pasul tînăr, veșnic măsura!
Asemeni mersului de pușcăriaș,
Nu voi îngădui nicicînd !"

și-n altă poezie :

„Adio, trecutelor ore de aur,
Și glorie-n copilărie visată,
Adio, prieteni de joacă, adio !"

Treptat, tonul de odă și metrica versurilor antice, proprii lui Klopstock, dispar. Predominantă devine influența liricii lui Schiller. Hölderlin își însușește ceea ce este nou în forma acestei lirici : ritmul interior, care exprimă desfășurarea procesului sufletesc, prin structura perioadelor și legăturile lor. De aci a pornit propriul său stil ritmic. Aceeași înrîurire a lui Schiller s-a manifestat și în arta lirică a lui Friedrich Matthisson ; și acest poet al melancoliei blajine și-a exercitat influența, prin

* împreună cu Adalbert von Chamisso (n.t.)

armonia versurilor sale şi prin cursivitatea firească şi mlădioasă a sentimentelor sale, asupra lui Hölderlin şi a prietenului său, poetul Neuffer. Comparînd, de pildă, *Reverie de seară* (Abendschwärmerei) a lui Christian Ludwig Neuffer cu *Zeul tinereţii (Gott der Jugend)* a lui Hölderlin, ne dăm seama de influenţa noii forme a poeziei lirice asupra unor poeţi atît de diferiţi ca forţă creatoare. Într-adevăr, Neuffer era un talent de incontestabilă mediocritate.

Noua formă a ajuns la desăvîrşire în poezia lui Hölderlin abia atunci cînd impunătoarea substanţă a poeziei lui Schiller a devenit şi substanţa poeziei sale. Astfel s-au născut imnurile închinate idealurilor umanităţii. Ele au fost concepute ca un întreg şi reprezintă cea mai înaltă realizare artistică a anilor de tinereţe.

Începe să se facă simţit acum un factor de influenţă personală, care a determinat, într-o măsură mai mare ca oricare altul, concepţia despre lume a lui Hölderlin şi conţinutul poeziei sale. Este vorba de prietenia lui de tinereţe cu cei doi conducători suabi ai mişcării filozofice, Hegel şi Schelling. Hegel intrase odată cu Hölderlin, în toamna lui 1788, în colegiul clerical, deşi Hölderlin îl menţionează abia în toamna lui 1790. Locuiau pe atunci în aceeaşi încăpere a acestui aşezămînt. Primul vis de dragoste şi fericire al tînărului poet tocmai se spulberase. Năzuinţa spre libera dezvoltare a forţelor sale biruise. În acest moment important al evoluţiei sale, o întîmplare fericită i-l scoate în cale pe Hegel. Schelling a intrat şi el în toamna anului 1790 în colegiu şi l-a cunoscut pe poet prin intermediul lui Hegel. Nu avea pe atunci nici şaisprezece ani, dar geniul său precoce făcuse din el obiectul unei deosebite admiraţii în cadrul instituţiei. Totuşi, Hölderlin nu a putut stabili niciodată o relaţie autentic intimă cu acest om întotdeauna mîndru şi sigur de victorie.

Între Hölderlin şi Hegel a existat, de la bun început, o legătură sinceră, care se baza pe trăsăturile comune ale caracterului lor suab, căci amîndoi simţeau nevoia

să-şi adapteze existenţa la exigenţele familiei şi la fermele imperative etice ale patriei suabe, dar doreau totodată să o împace cu o gîndire tinzînd spre valorile supreme şi potrivnică oricăror îngrădiri în sfera ei. Citea, pe atunci, împreună cu alţi prieteni, pe Platon, Kant şi scrisorile lui Jacobi despre Spinoza (a doua ediţie a acestora din urmă apăruse în anul 1789). Această carte conţinea adeziunea lui Lessing faţă de Unul şi Totul ; în februarie 1791, Hölderlin înscrisese această veche formulă greacă privind prezenţa divinităţii în Univers în albumul lui Hegel.

În acest moment al relatării noastre, privirea trebuie să treacă dincolo de zidurile îngustelor încăperi monahale ale colegiului, spre tumultuoasa viaţă spirituală a Germaniei din vremea aceea. Trei factori au avut o influenţă hotărîtoare asupra acesteia : renaşterea spiritului elen, mişcarea poetică filozofică ce a dus la transformări profunde în întreaga viaţă sufletească a naţiunii noastre şi Revoluţia Franceză care din afară îşi exercita înrîurirea. Efectul acestei mişcări puternice se propaga pînă în liniştitele chilii în care Hölderlin şi colegii săi studiau, la pupitrele lor, cursurile profesorilor de teologie şi filozofie.

În cazul de faţă, trebuia mai întîi să aibe loc un proces care, pentru tinerii din alte locuri, era în general depăşit. Studenţii colegiului trebuiau să se elibereze de sub dominaţia interioară şi exterioară a doctrinelor teologice. Cucernicia simplă din casa părintească, mai ales a bunei sale mame biruise întotdeauna în Hölderlin asupra îndoielilor filozofice şi idealurilor greceşti. Încă de la începutul relaţiilor sale cu Hegel (1790 sau 1791), se străduieşte să pună bazele creştinismului pozitiv. El porneşte de la infirmarea tuturor dovezilor privind lumea transcendentală a lui Kant şi de la teoria lui Jacobi, potrivit căreia raţiunea, bizuindu-se doar pe forţele proprii, trebuie să ajungă la tăgăduirea lui Dumnezeu. Certitudinea cu privire la nemurire şi la existenţa unui Dumnezeu personificat, pe care raţiunea nu o accepta,

el o găseşte în tradiţia bine întemeiată a lui Hristos, în mărturiile sale despre el însuşi, ca şi în confirmarea lor prin minuni. Acestea constituiau învechitele artificii apologetice ale teologiei din Tübingen, din acea vreme. Un studiu mai aprofundat al lui Kant l-a îndepărtat pe Hölderlin de această credinţă moderată a profesorilor săi, tot aşa cum acelaşi studiu îi eliberase mai înainte pe colegii săi de colegiu, Schelling şi Hegel. De aici încolo, a păstrat numai valoarea omenească lăuntrică a creştinismului, admiţînd doar o împărtăşire a divinităţii prin Hristos, aşa cum o recunoştea şi altor întemeietori de religii ; cele de mai sus n-au fost înfirmate nici de cuvintele poetului obosit, atunci cînd forţele întunericului începuseră să-l cuprindă.

Prima dintre înrîuririle care s-au manifestat pe atunci activ în viaţa noastră spirituală a fost renaşterea elenismului. Hölderlin avusese încă din şcoală o înclinaţie puternică pentru studiul elenistic ; el primea însă acum, un imbold deosebit din partea asistentului Philipp Conz, imbold care fusese iniţiat de Winckelmann şi Heyne şi care lega acum studiul antichităţii de entuziasmul pentru noua noastră poezie. Conz era un prieten de tinereţe al lui Schiller : filolog, traducător, poet şi filozof — un profesor care îi cucerea pe studenţi. Influenţa sa era legată în mod firesc de puterea pe care o avea asupra lui Hölderlin, autorul poemului *Zeii Eladei (Die Götter Griechenlands). „Istoria artelor frumoase din Grecia"* a fost tema lucrării cu care tînărul student a obţinut diploma de magistru.

Ideea de bază a acestui nou umanism, aceea că omenescul şi frumuseţea s-au întruchipat în mod desăvîrşit în cultura greacă a devenit hotărîtoare pentru cei doi prieteni de colegiu, poetul Hölderlin şi filozoful Hegel. Platon, aşa cum fusese cîndva pentru Winckelmann, a devenit şi pentru ei interpretul umanităţii elene. Lui Platon, neîntrecutul geniu al grecilor, i-a revenit de nenumărate ori această menire. Pe măsură ce modurile diferite de înţelegere ale gîndirii elene se cristalizau

printre tinerii învățăcei, ele deveneau pentru ei un stimulent reciproc, puternic. Punctul de pornire la Hegel era conceptul profund al destinului, așa cum apărea la autorii tragediilor grecești ; la Schelling erau miturile grecilor și concepția lor panteistă despre natură. Hölderlin a sesizat sensul cel mai adînc al concepției despre lume a grecilor : conștiința înrudirii dintre natură, oameni, eroi și zei. Grecii reprezintă pentru el trăirea consubstanțialității noastre lăuntrice cu natura ; o artă care glorifică frumosul lumii, fundamentat pe această unitate a vieții și care respectă marile pasiuni, considerîndu-le sacre ; cultul prieteniei, al eroismului și al năzuinței către o existență eroică, primejdioasă, măreață. În mizeria vieții germane de atunci, dorul după acea lume apusă nu l-a părăsit niciodată.

Celălalt impuls spiritual care i-a cuprins pe tineri își avea sorgintea în mișcarea filozofică. Idealismul libertății, așa cum l-au elaborat Kant, Schiller și Humboldt, a reprezentat pentru scriitorii născuți în deceniul al optulea, o concepție despre Univers corespunzătoare fanteziei generată de poezie. În această privință, Hölderlin l-a influențat ca poet pe prietenul său Hegel. De la Shaftesbury și pînă la poeziile de tinerețe ale lui Schiller și la scrisorile lui filozofice se poate observa o tendință de înțelegere a Universului ca un ansamblu unitar, animat de o forță accesibilă fanteziei și sufletului. Hölderlin caută cu îndîrjire simbolurile poetice care să exprime relația interioară dintre divinitate, natura universal-vie și noblețea divină a oamenilor.

Ultima dintre forțele spirituale care au influențat această generație a fost Revoluția Franceză. Prin ea s-a deschis și pentru germani o poartă spre o nouă eră. Cum ar fi putut să nu fie antrenați de marile idei abstracte ale acestei mișcări și tinerii din colegiu, care se aflau sub apăsarea marelui tiran de la Stuttgart și a micilor tirani de la Tübingen ! Studenții au înființat un club politic, din care au făcut parte și Schelling, Hegel, Hölderlin. În același an 1793, în care în Franța creștinismul

a fost înlăturat şi a fost introdus cultul raţiunii, tinerii studenţi au aşezat în piaţă un arbore al libertăţii, în jurul căruia au cîntat şi au dansat. Aflînd de discursurile revoluţionare, de cîntecele de libertate şi de faptul că teologii săi au cîntat Marseilleza în colegiu, ducele a apărut inopinat în refectoriul mănăstirii, unde le-a tras o straşnică săpuneală. Între el şi idealismul celor mai buni studenţi din colegiu nu putea exista nici un consens. Hölderlin cînta pe atunci în *Imnuri către libertate (Hymne an die Freiheit)* ziua recoltei, cînd alianţa eroilor va fi cîştigat victoria, „cînd pustii vor fi scaunele tiranilor, iar lacheii tiranilor vor putrezi". I se părea că ora făurire a libertăţii a sosit, iar eroismul grec renăscuse în eroii Revoluţiei Franceze.

Tineretul se aştepta ca din Revoluţia Franceză, atît de înrudită filozofiei lui Kant, şi din poezia germană să rezulte o potenţare a existenţei umane. În aceşti ani, s-a făcut simţită, în diferite locuri, o astfel de tendinţă. Era o etapă nouă în dezvoltarea idealului de viaţă care fusese enunţat pentru prima oară de Lessing. La Herder şi la tînărul Goethe, ca şi la tovarăşii lor, el dobîndise o formă modificată. În *Ifigenia* şi *Don Carlos* a apărut sub un chip nou, mai profund. Acest ideal conţinea orientarea conştient fundamentată filozofic spre potenţarea existenţei umane, a libertăţii spiritului uman şi a gloriei naţiunii noastre. La Jena, s-au adunat în jurul lui Reinhold, iar mai tîrziu în jurul lui Fichte, un cerc de tineri, care considerau că ţelul filozofiei noi este ridicarea pe o treaptă superioară a omului german şi a societăţii germane. La Berlin, Friedrich Schlegel proslăvea noua filozofie şi Revoluţia Franceză drept cele mai importante evenimente ale epocii noastre, iar *Mologurile* lui Schleiermacher vesteau o viaţă mai intensă a personalităţii. La Tübingen, îi găsim pe Schelling, Hegel şi pe Hölderlin al nostru, însufleţiţi de aceleaşi idei.

În cadrul acestei mişcări, au luat naştere imnurile lui Hölderlin şi prima schiţă a lui *Hyperion sau Eremitul în Grecia (Hyperion oder der Eremit in Griechenland).*

Lirica în forma ei cea mai firească şi cea mai emoţionantă exprimă sentimentul existenţei, aşa cum izvorăşte el dintr-o trăire. Ea se amplifică, pe măsură ce frămîntarea sufletească se consumă în meditaţii generale. Trepte, tranziţii din cele mai diverse duc de la poezia personală la acea formă lirică grandioasă, care se bazează pe faptul că un conţinut, ce depăşeşte destinul personal al sufletului, a pus stăpînire pe el şi hotărăşte acum în mod absolut asupra stării sufleteşti. Ea se naşte atunci cînd sentimentul poetului este animat de o mare obiectivitate, cînd se află sub imperiul faptelor unor personalităţi puternice, ale popoarelor sau ale umanităţii, al unor idei referitoare la problemele neamului său şi în sfîrşit, cînd poetul este conştient, în cel mai înalt grad, de corelaţia cea mai profundă a lucrurilor. Sentimentul resimţit pentru temele mari este entuziasmul, iar forma în care se manifestă este marea artă conştientă, care tinde să exprime o gamă largă de sentimente alese. Klopstock şi Schiller au fost reprezentanţii acestei lirici în Germania. Lui Schiller i se alătură Hölderlin, în perioada în care este cucerit de noile idei universale.

Imnurile lui Hölderlin, care au luat naştere astfel, constituie un ciclu : el era conceput ca o proclamare a valorilor ideale ale umanităţii, aşa cum erau resimţite de noua generaţie. Fiecare dintre aceste imnuri este dedicat unei idei măreţe, pe care şi spiritul francez al epocii revoluţionare o transformase într-un obiect al cultului său. Astfel, Hölderlin dedică un imn omenirii. „Nu mă mai simt atît de strîns legat — scria el pe atunci — de unul sau de altul ; dragostea mea se îndreaptă către întreaga specie umană.“ A venit în sfîrşit vremea în care omenirea poate activa, pe deplin conştientă de ea însăşi, întru desăvîrşirea ei. „Zeul din noi“ s-a eliberat. Noi resimţim „fericirea divină de a ne bucura de propria putere“ ; „Zidul despărţitor, construit cu falsă strălucire“, care în vechiul stat, bazat pe stări sociale, despărţea clasele, se năruie acum, iar omul nou trăieşte într-o intimă legătură cu cei înrudiţi lui. „Mîndria lui supremă şi dragostea lui cea mai fierbinte, moartea sa, cerul său

este patria.“ Alte imnuri slăvesc frumuseţea, libertatea, geniul tinereţii şi al cutezanţei, al dragostei şi al prieteniei.

Urcă-te pe deal, la vie
Şi coboară-n văi privirea !
Peste-ntreaga măreţie
Flutură sublim iubirea !

Toate imnurile converg către cel mai însemnat dintre ele : *Imnul închinat adevărului* sau, aşa cum este indicat în versiunea îmbunătăţită destinată tiparului : *Către zeiţa armoniei*. El conţine crezul său, în spiritul lui Shaftesbury şi al lui Schiller.

Asemeni tînărului Schiller, Hölderlin vede în dragoste acea forţă cosmică a cărei apariţie în Univers, în suflet şi în societate este armonia. Dragostea este relaţia metafizică şi mistică ce străbate realitatea, însufleţeşte natura şi uneşte tot ce este omenesc. Pînă şi cuvintele folosite de imn sînt înrîurite hotărîtor de scrisorile filozofice şi lirica de idei a lui Schiller. Totodată, Hölderlin se inspiră, potrivit propriei lui mărturisiri, din Leibniz. Forţa divină a dragostei „revarsă cupa vieţii“ ; „Uşor şi cald adie vîntul, / Plină de dragoste pătrunde dulcea primăvară în vale.“ „Fiul“ şi „oglinda evidentă“ a acestei forţe divine este omul. Concepţia despre lume a lui Hölderlin reprezintă deci o poziţie panenteistă : o forţă divină, separată de elementele realităţii finite, dă naştere, în timp, Universului şi tot astfel, spiritul omenesc, în dezvoltarea sa veşnică, trece dincolo de existenţa sa terestră, finit determinată.

În istoricul concepţiei despre lume a celor trei prieteni din Tübingen, acest imn constituie o dată importantă. Planul şi elaborarea lui aparţin, probabil, după cum reiese dintr-o scrisoare a poetului, anului 1790, sau cel mai tîrziu anului 1791 ; publicarea s-a produs în 1792. Aşadar, a fost scris în prima perioadă a relaţiilor sale cu Hegel. Dar, din cele ce ne-au parvenit de la Hegel, privind perioada de la Tübingen şi perioada ur-

mătoare din Elveția, el considera pe atunci legea etică a lui Kant drept supremă regulă a moralei. La început, în anii studenției, pentru el iubirea era doar principiul empiric al eticii, de care se servește religia poporului ; ea pregătește doar conștiința filozofică a legii etice ; în însemnările de mai tîrziu, din perioada dinainte de Frankfurt, el supune unei critici ascuțite punctul de vedere potrivit căruia iubirea ar fi principiul eticii. Astfel, aprecierea iubirii ca mobil al vieții etice la Hegel, se deosebește total de concepția lui Hölderlin, cum a fost ea exprimată în *Imnul către armonie* și în poeziile înrudite. În aceste poeme, iubirea este pretutindeni legătura ce-i unește pe oameni pregătindu-i pentru o viață superioară. Și dacă Hölderlin, depășind acest stadiu, ajunge să vadă în iubire principiul care dă coeziune lumii, iar în frumusețe și armonie manifestările sale, întreaga structură a ideilor lui Hegel din vremea aceea exclude, în schimb, cu desăvîrșire ipoteza unei concepții panenteiste sau panteiste a acestuia. Nici de la Schelling nu există nici o mărturie din perioada anterioară anului 1795, prin care să se anunțe un principiu al unității în Univers.

Prin glasul lui Hölderlin vorbește entuziasmul poetului, același entuziasm care, mai tîrziu, și-a găsit expresia superioară în concepția despre lume a romanului *Hyperion*. În imnurile sale, Hölderlin depășește idealismul lui Kant prin conștiința înrudirii omului cu forța divină. Acesta era de la bun început simțămîntul lui fundamental. Autorii tragediilor elene i-au insuflat de timpuriu ideea apropierii dintre oameni și zei. Cu aceasta se îmbina la el propriul său sentiment față de natură și intuiția privind forța cosmică a iubirii și caracterul armonios al Universului. Poate că de pe atunci cunoașterea lui Spinoza, prin intermediul scrisorilor lui Jacobi despre acesta, cît și scrisorile filozofice ale lui Schiller au jucat un rol important în viața lui. Pentru a ști în ce măsură profețiile sale poetice privitoare la viitorul monism au avut vreo influență asupra lui Hegel și Schelling, trebuie să ne reprezentăm ponderea întregii sale personalități. Un om deosebit exercită asupra prieteni-

lor săi o înrîurire de un anumit fel. Entuziastul avînt poetic al lui Hölderlin spre frumuseţea şi armonia Universului, sufletul său curat, dăruit cauzei divine din care derivă totul, forţa proprie lui de a transfigura realitatea în frumos, de a venera şi descoperi cu bucurie în fiecare fenomen prezenţa divinităţii, trebuiau să fi fost mereu prezente pentru prietenii săi filozofi pentru ca, din aceste principii să poată trage concluzii înrudite cu ideile lui Hölderlin. Acest lucru s-a întîmplat, fără îndoială, deşi nimeni n-ar putea spune cînd şi cît de des s-a repetat el.

Forma imnurilor lui Hölderlin, influenţată fiind de Schiller, trebuie înţeleasă ca pornind de la poezia de idei a acestuia. Schiller a găsit o expresie lirică proprie pentru a exprima marea sensibilitate a timpului său, îndreptată spre realizarea valorilor ideale, într-o umanitate nouă. Forma lirică descoperită de el era complet diferită de aceea făurită de Pindar, Klopstock, Goethe pentru a exprima starea de spirit generată de marile evenimente ale realităţii. Schiller a găsit soluţia potrivită sieşi printr-o tratare a versului rimat corespunzător liricii de idei. El a unit perioade de mare efect într-un tot unic, cuprinzător. În acest scop, el s-a servit de orice mijloc oferit de limbă, pentru a pune în evidenţă structura procesului interior printr-o corelaţie exterioară. Sentimentul puternic, dar tainic generat de un eveniment grandios, este înfăţişat în toate elementele sale ; toate momentele constitutive sînt ridicate la lumina conştiinţei, putînd fi astfel păstrate în lumea simţămintelor în strînsa lor corelaţie. Deosebit de sugestivă este intensificarea sentimentului, care adaugă pe rînd, element cu element concepţiei ideatice, prin intermediul unor mari perioade simetrice, pentru ca apoi, la mijlocul poeziei, emoţia sufletească să scadă din nou, conform legităţii sentimentului. Astfel, poezia *Zeii Eladei* parcurge toate elementele componente ale acestei lumi divine şi, cu fiecare din ele, sentimentul frumuseţii ei se intensifică, se cristalizează şi se confirmă prin noile elemente ale acestei viziuni, pentru ca, deodată, dorul nesfîrşit şi

simțămîntul inefabil al unei pierderi să izbucnească, iar sufletul să se cufunde în orice fapt care exprimă această pierdere. Astfel ia naștere un ritm nou, generos, exprimînd energia proprie intensificării sentimentului, rezultat din adîncirea în părțile componente ale obiectului ideal, printr-o trecere pasionantă de la un element la altul. Această ritmică necesită versuri care nu conțin elemente de suspensie în desfășurarea continuă a sentimentului, suspensie provocată de o eventuală întrerupere lăuntrică. Cît de minunat este exprimat acest lucru în *Zeii Eladei*, prin versurile construite din cinci trohei din care opt cu rime încrucișate formează o strofă ; din ele respiră un suflu larg, amplu. Nici o consonanță finală a ultimelor două rînduri nu frînează cursul mișcării de la un vers la altul căruia vigurosul ritm troheic îi conferă o virilă energie ; de asemenea, în *Artiștii (Die Künstler)* are loc o tratare asemănătoare, deși mai liberă, a versurilor iambice, cărora accentuarea în linie ascendentă le atribuie o nuanță mai domoală. Rima cuprinde cuvinte viguroase, de efect puternic ; alegerea unor expresii alese corespunde nobleței ideilor ; imaginile sînt pe măsura subiectelor tratate.

Hölderlin folosește toate aceste mijloace artistice în imnurile sale, în virtutea simțului său înnăscut pentru muzicalitatea limbii. Construcțiile frazeologice se succed în mod regulat, introduse prin intermediul acelorași cuvinte de legătură ; ele exprimă o mișcare ascendentă de largă respirație, pentru ca apoi, torentul acestor fraze ample să coboare, asemenea unor valuri ce se domolesc. Rime accentuate intensifică muzicalitatea versurilor și repetarea aceluiași cuvînt te izbește într-un mod direct, caracteristic. Este ecoul melodic al zguduitoarelor poezii de tinerețe ale lui Schiller.

Dragostea, din slăvi desprinde
Rouă pentru roze-nvoalte
În parfum de Mai deprinde
Vînturi să ne-alinte calde,

Şi cuminţile planete
Pe-Orion să-l înconjoare
Blînde fluvii le trimete
Către-ndepărtata mare.

Nimeni în timpul vieţii lui Hölderlin şi nici după el nu s-a ridicat, într-o asemenea măsură, la nivelul formei poetice a lui Schiller. Dar din ungherul său liniştit, cu greu străbătea ceva în lumea largă a literaturii noastre. Cîteva imnuri au apărut în *Almanahul Muzelor din Suabia (Schwäbisches Musenalmanach)* al lui Stäudlin. Matthisson l-a îmbrăţişat pe tînărul poet pentru *Imnul închinat curajului (Hymnus an die Kühnheit)*, iar Schiller a publicat această odă şi poezia despre destin, scrisă spre sfîrşitul aceleiaşi perioade, în revista *Noua Thalie (Neue Thalia)*. Imnurile au fost concepute iniţial ca un ansamblu unitar, dar acest proiect nu s-a putut realiza. Ce înrîurire ar fi avut el atunci asupra tineretului ! Cu cît mai uşor ar fi putut înţelege publicul evoluţia poetică ulterioară a lui Hölderlin, dacă ar fi cunoscut imnurile sub această formă ! A fost primul său eşec.

Trăirea care răzbate din imnurile lui Hölderlin era una şi aceeaşi cu năzuinţa eroică a tineretului din acea vreme, de a realiza în sine şi în jurul său, în societate, o umanitate mai aleasă. Astfel încît în el trebuiau să ia naştere imagini menite să înfăţişeze acest eroism, şi ele irump cu o forţă de nestăvilit din lăuntrul lui. Astfel a luat naştere romanul său *Hyperion*, a cărui elaborare a început încă de la Tübingen. În iunie 1792, se vorbeşte pentru prima oară de planul lucrării. „Un erou iubind libertatea şi avînd principii de nezdruncinat" ; iată cum îl caracterizează un prieten pe Hyperionul poetului, aşa cum era conceput el în vremea aceea. Ca loc al acţiunii, tînărul filoelen a ales Grecia modernă. Amintirile pline de nostalgie, legate de ceea ce se petrecuse cîndva pe acele meleaguri le putea astfel împleti cu noul eroism grec, ce-i drept, de natură destul de îndoielnică. În 1770, a început în Grecia un război de eliberare, în cadrul căruia operaţiile militare ale ruşilor au fost coordonate

cu răscoala grecilor. Aceste evenimente au constituit fundalul romanului. Pe acest fundal, Hyperion trebuia să se profileze ca erou care vrea să aducă semenilor săi o viață liberă și frumoasă — întruchiparea tuturor viselor noului tineret. În ultimii ani petrecuți la Tübingen (1793), Hölderlin i-a scris odată fratelui său : „Iubirea mea este închinată omenirii. Iubesc năzuința către frumos și măreț, chiar în omul decăzut. Iubesc generațiile veacurilor care vor veni, căci aceasta este speranța mea cea mai sfîntă, credința care îmi dă putere, mă îmboldește spre acțiune : libertatea trebuie să-și croiască drum. Trăim într-o vreme în care toate converg spre o viață mai bună." „Aș dori să acționez pentru binele general." În acest sens spune Hyperion în roman : „Oamenii tăi vor veni, natură." Dată fiind structura lui Hölderlin, povestea lăuntrică a eroului său trebuia — în ciuda materialului istoric spectaculos, inerent subiectului — să devină centrul de greutate al romanului. Dar el trăise încă atît de puțin ! Iată de ce romanul s-a dezvoltat treptat, odată cu destinul poetului.

Studiile universitare erau pe sfîrșite. În primele zile ale lunii decembrie, Hölderlin și-a încheiat examenele la Stuttgart și ar fi putut satisface acum dorința bunei sale mame de a prelua o parohie în Suabia. Mai tîrziu, Mörike avea să meargă pe această cale. Hegel, Schelling și Hölderlin nu au acceptat însă o astfel de situație, ei se considerau angajați în slujba omenirii. Dar unde puteau găsi ei în Germania de atunci calea spre o sferă mai înaltă de acțiune ? Pentru asigurarea traiului, nu exista o altă posibilitate decît profesiunea de preceptor într-o familie și nici o altă perspectivă în afară de o catedră. Se părea că un destin favorabil îi va surîde lui Hölderlin. Schiller se afla în vremea aceea în Suabia și avea sarcina să caute un preceptor pentru fiul doamnei von Kalb. A stat de vorbă cu tînărul poet timp de o jumătate de oră și impresia nu a fost defavorabilă. Astfel, încă înainte de ultimul examen, viitorul apropiat al lui Hölderlin era hotărît. Scurt timp înainte de Crăciun, el porni spre Turingia, unde Charlotte von Kalb locuia la pro-

prietatea ei din Waltershausen, în apropiere de Meiningen ; pe fiul acesteia trebuia să-l mediteze. Destinul l-a dus deci chiar în apropierea compatriotului său Schiller, care prin ideile sale exercitase asupra lui o atît de mare influenţă. Noile condiţii de viaţă i-au făcut accesibil un cerc de personalităţi care dominau pe atunci literatura noastră. Dar şi aici şi-a spus cuvîntul complexitatea specifică vieţii sale, acel amestec atît de ciudat între mizeria cotidianului şi cele mai înalte năzuinţe. Doamna von Kalb l-a întîmpinat pe poet cu toată căldura sentimentelor ei materne, pe care niciodată nu le precupeţea faţă de tinerele talente. Ea se străduia să-l pună pe acest tînăr suab retras în sine în contact cu cercurile literare din preajma ei. Poetul răspundea amabilităţii ei printr-o foarte conştiincioasă îndeplinire a îndatoririlor sale faţă de băiat. Dar eforturile în această direcţie s-au dovedit zadarnice. În cele din urmă, doamna von Kalb şi-a dat ea însăşi seama de lipsa de succes a strădaniilor poetului. S-au mai făcut două încercări, la Jena şi la Weimar. A acceptat apoi ca Hölderlin să se despartă de băiat şi să se stabilească la Jena. I-a scris chiar ea mamei lui Hölderlin, pentru a o linişti în ce priveşte pasul cam riscat al fiului ei, iar lui i-a pus la dispoziţie o sumă de bani. Aprecierea plină de înţelegere emanînd de la ea i-a înlesnit poetului stabilirea relaţiilor pe care acesta le dorea, la Jena.

La Waltershausen s-a ocupat mai ales cu studierea lui Kant şi a grecilor. Studiul lui Schiller *Despre graţie şi demnitate (Uber Anmut und Würde)*, care tocmai apăruse, i-a trezit interesul pentru studiile estetice. El considera că limitele stabilite de Kant ar putea fi depăşite chiar într-o măsură mai mare decît o făcuse Schiller. Nu ne putem îndoi de faptul că voia să meargă mai departe pe drumul care duce la realitatea frumosului în Univers. În acest sens, concepuse el desigur atunci un studiu despre ideile estetice. Cel mai mult îl preocupase însă la Waltershausen romanul său *Hyperion*, pe care-l începuse la Tübingen. Cel tîrziu în toamna anului 1794

fusese terminat fragmentul publicat de Schiller în Thalia.

Hölderlin și-a propus ca *Hyperionul* său, conceput la Tübingen, să devină un roman al evoluției psihologice, așa cum genul acesta se practica în mod curent în literatura noastră, de la *Agathon* de Wieland. El concepea evoluția psihologică din perspectiva lui Schiller ; punctul de pornire fiind perfecțiunea naivă, dată pur și simplu structural, iar punctul final — idealul, la care putem aspira, numai printr-o cultură superioară. Între acestea se situa drumul neobișnuit al eroului său ; din această secvență a drumului a dat la iveală un fragment.

După dezamăgirile provocate de sterilitatea frazeologiei filozofice și de unele relații mărunte — tocmai scăpase și de legătura trecătoare cu o cochetă fiică a unui profesor din Tübingen — Hyperion revine pe tărîmul patriei sale ionice. „Vechea sa prietenă, primăvara" apare pe neașteptate, trezindu-i în suflet speranța unei fericiri viitoare. În miezul acestei primăveri, îi apare Melita, caracter sacru, sălășluind în sobrietatea absolută a unei ființe divine. Frumosul motiv, autentic german care îmbină primăvara, speranțele trezite de ea și împlinirea lor în persoana iubită, a fost folosit de el și mai tîrziu. Între cei doi îndrăgostiți se deslănțuie acum însăși tragedia lui Hölderlin, provocată de suferințele tainice ale sufletului unui tînăr pătimaș, care nu poate găsi satisfacție nici la el însuși și nu poate afla mulțumirea nici la ceilalți. Reculegerea sfintei este tulburată, iar viața ei lăuntrică, profund zdruncinată. Întîlnim aici pentru prima oară mărturisiri ale poetului cu privire la înclinația sa nefastă spre melancolie. „De multe ori m-am întrebat, spune Melita, care e cauza purtării tale atît de stranii. Este o adevărată enigmă, și atît de dureroasă, ca un spirit ca al tău să fie apăsat de astfel de suferințe." „Spune-i inimii tale că zadarnic căutăm pacea în afara noastră." Apar apoi din nou clipe de fericire supremă, așa cum sînt hărăzite rarilor oameni superiori, odată cu nemărginita lor capacitate de suferință. În lumina amurgului magic al grotei lui Homer, în fața chipului cîntă-

reţului orb, prietenii ţin o veghe funerară pentru tot ce a fost măreţ în trecut ; acest motiv a fost şi el reluat mai tîrziu, în roman. Neînţelegerile duc la despărţire. Hyperion se salvează „prin forţa tainică a naturii omniprezente în noi, acolo unde lumina şi pămîntul, cerul şi marea ne înconjoară".

Apare acum un al treilea motiv al romanului de mai tîrziu. Natura aduce tihnă inimii atît de greu încercate, care suferă şi nu poate înţelege. Ea este sfîntă, misterioasă, de necuprins şi pare să ne strige : De ce nu mă iubeşti ? În crepusculul acestei iubiri, ne simţim bine. Frumuseţea vieţii, eroismul, bunătatea femeilor, poezia, sînt manifestări ale puterii divine ; spre deosebire de imnuri, în roman această forţă capătă un sens panteist. Ea este „ceea ce există, continuă să trăiască în forma miilor de chipuri care se transformă, ceea ce a fost, este şi va fi". Ea este de nepătruns. Din contemplarea ei izvorăşte dragostea faţă de ea, conferind gîndurilor şi acţiunilor noastre un fundament adevărat şi durabil. Aceste cugetări, concepute în spiritul unui panteism poetic, au fost scrise înaintea evoluţiei lui Schelling spre monism, înainte de *Cuvîntările despre religie* ale lui Schleiermacher, cu care sînt atît de aproape înrudite, şi mult timp înainte de cotitura lui Hegel spre monism.

Fragmentul este aidoma unei uverturi, care anunţa motivele dramei muzicale, înainte de începutul acesteia. Hölderlin se apropie aci şi de stilul ritmic al prozei sale, prin căutări, presimţiri, tatonări.

Anii de maturitate

La începutul anului 1795, Hölderlin s-a stabilit la Jena, pentru a se consacra de aci înainte activităţilor scriitoriceşti. Pe lîngă aceasta, şi-a propus să ţină prelegeri la Universitate. Astfel începe o perioadă de extremă concentrare, în care se străduieşte să dobîndească consacrarea în lumea literară.

La Jena, după ani de activitate răzleață, a fost nevoit să treacă la o muncă organizată, menită să-l impună în lume ; acolo i-a ieșit în cale omul care îl putea stimula în acest sens mai mult decît oricare altul în Germania acelei vremi. Încă din luna noiembrie a anului precedent, cînd Hölderlin locuise acolo, împreună cu elevul său, asistase zilnic la prelegerile lui Fichte și uneori îi vorbise. Ca toți tinerii plini de energie și talent din Jena, el i se alăturase, pe dată, plin de entuziasm. „Fichte este acum sufletul Jenei, și Domnul fie lăudat, că el este acest suflet ! N-am mai cunoscut pînă acum nici un om cu o astfel de profunzime și energie a spiritului." Aici ajunge să cunoască ultimele date ale științei, concluziile cele mai îndrăznețe rezultînd din ele și dobîndește curajul „de a le scrie și expune, în ciuda puterii întunericului". Deoarece acum poate, în sfîrșit, lucra cu totul independent, se adîncește cu mare conștiinciozitate în problemele pe care i le ridicase Fichte. După ce lucra toată ziua în tihnă, seara asista la prelegerile acestuia. Prin studiul filozofiei lui Fichte se cristalizează în el un punct de vedere filozofic propriu. Ca și Schleiermacher mai tîrziu în *Cuvintările despre religie*, descoperă că teoria pură nu poate transcende faptul de conștiință. Vrînd să se ridice deasupra faptelor de conștiință spre un eu absolut, Fichte anula implicit această conștiință și, odată cu ea, orice conținut al acestui eu. Încă de atunci nu vedea temeiul pentru înțelegerea obiectivă a conexiunii universale decît în viziunea poetică a Universului. Înrudirea punctului său de vedere cu acela al lui Schleiermacher se vădește și în acest caz. Pentru Schleiermacher această concepție avea o sorginte religioasă, pentru Hölderlin una poetică. Ideile din epoca imnurilor închinate iubirii, ca bază a eticii, au fost puternic zdruncinate sub influența implacabilului Fichte.

Dar cît de mult aveau să fie sporite speranțele într-o viitoare umanitate, mai nobilă, și într-un nou eroism, prin înrîurirea exercitată de Fichte și de tinerii entuziaști din jurul lui, speranțe pe care le împărtășise cu prietenii lui din colegiu, Hegel și Schelling, și din care

izvorîse planul lui Hyperion ! Foarte curînd, dădu de ştire vechiului său prieten, Hegel, despre „titanul Fichte", care luptă pentru omenire şi a cărui sferă de acţiune nu se va limita desigur doar la zidurile auditoriului, iar Hegel îi comunică lui Schelling cu bucurie că interesul lui Hölderlin pentru ideile universaliste creşte din ce în ce mai mult. „Vie împărăţia Domnului, iar pe noi să nu ne găsească stînd cu mîinile încrucişate !"

Entuziasmul discipolilor lui Fichte era strîns legat de o mişcare a tinerei generaţii, care se manifesta în diferite puncte ale Germaniei. Întrucît era generaţia care pornise de la revoluţie, ea avea un caracter european. Tocmai în anii aceia, în Franţa, şcoala ideologică lansase — bazată pe teoria ştiinţelor naturii despre evoluţie — ideea unui progres al umanităţii, pînă la cel mai înalt nivel al forţei şi bucuriei, cum nu mai fusese cunoscut pînă atunci ; ceea ce ştiinţa pregătise, trebuia să fie împlinit de revoluţie ; iar proscrisul Condorcet a scris, faţă-n faţă cu moartea, cartea al cărei crez viguros şi optimist în ce priveşte evoluţia societăţii umane spre o formă care să permită o dezvoltare liberă potenţialităţilor umane şi-a exercitat influenţa asupra întregii generaţii următoare, pînă la socialişti şi la Auguste Comte. În Anglia, admiratorii Revoluţiei Franceze lucrau la elaborarea unui proiect de restructurare naţională a constituţiei şi legislaţiei. Putem spune că atunci, pentru prima oară, ideile secolului al XVIII-lea despre solidaritatea şi progresul omenirii, încă legate de autocraţia luminată, au devenit o forţă eficientă şi autonomă în sînul popoarelor.

Acestea sînt condiţiile istorice în care Fichte şi-a dezvoltat ideile despre posibilitatea general valabilă a legiferării unei viitoare orînduiri, superioare, a societăţii şi a desăvîrşirii indivizilor. Aceleaşi condiţii au întărit voinţa de acţiune a discipolilor lui. Tot astfel s-a conturat tot mai clar mai hotărît, mai puternic, în sufletul lui Hölderlin idealul unei omeniri înnobilate. „Dacă trebuie, scria el pe atunci, ne vom distruge harpele nenorocite şi vom înfăptui ceea ce au visat artiştii". Este greu să sta-

bileşti o legătură psihologică între afirmaţii de o asemenea gravitate, şi gingaşa natură de poet a lui Hölderlin. E ca şi cum ar fi trecut deodată dincolo de propria lui fiinţă. Ne aflăm în faţa aceleiaşi enigme care ne încearcă şi în cazul lui Nietzsche. Dar orice explicaţie s-ar da, dealungul întregii sale vieţi, pînă în perioada cînd i se întunecă mintea, eroul liric se află situat în punctul central al poeziei sale, căpătînd însă dimensiuni tot mai gigantice şi sensuri tot mai profunde, pînă la ultima versiune a lui *Empedocle*, în care înrudirea cu Nietzsche este din nou evidentă.

Asemenea stări de spirit şi idei îi stimulau zelul la romanul Hyperion, aflat atunci pe masa sa de lucru. Elementul eroic al acestei opere se conturează mai clar, sporindu-şi amploarea. El descoperă la Schiller şi Fichte o contradicţie care stă la baza conflictului din ultima versiune a romanului. Personajul Alabanda împrumută întreaga-i vitalitate din temperamentul năvalnic al lui Fichte, din dispreţul acestuia faţă de vanitatea doctrinară, precum şi conştiinţa mîndră a demnităţii, libertăţii şi caracterului incoruptibil al omului. Dispunem, din această perioadă de la Jena, de însemnări ce ne permit să pătrundem în tainele elaborării romanului. El încearcă să-i dea un nou început şi o nouă formă. Poetul îl întîlneşte pe Hyperion, este schiţată o imagine a personalităţii desăvîrşite şi a modului de gîndire al acestuia ; şi acum, Hyperion îşi deapănă povestea vieţii sale. Hölderlin a încercat atunci, în treacăt, şi o prelucrare metrică a romanului său. Totodată, planul unei lucrări estetice nu putea fi realizat nicăieri mai bine decît în atmosfera de la Weimar şi Jena. Dorind să ţină prelegeri referitoare la acest domeniu, Hölderlin găsea în rîndurile studenţilor din Jena cel mai receptiv public.

El avea abia douăzeci şi patru de ani cînd, în condiţii dintre cele mai grele, şi-a pus în gînd să ducă la bun sfîrşit, în cel mai scurt timp, lucrările începute. Ideile sale filozofice nu ajunseseră încă la maturitate. Cum ar fi putut face, în ele, atît de curînd, o expunere a celor mai profunde probleme estetice, demnă de a fi înfăţişată pu-

blicului ? Romanul nu putea înainta decît cu greu. Acest geniu al unei noi forme lirice, care, pornind de la orice impresie exterioară, se cufunda în el însuşi, fără a se lăsa influenţat de nici o constrîngere exterioară, şi ale cărui minunate poezii nu puteau fi marfă pentru piaţă, petrecea zile întregi în singurătate, meditînd la munca sa. Unicile lui destinderi le constituiau, din timp în timp, cîte o discuţie cu Fichte şi mai ales întîlnirile cu Schiller, pe care-l vizita în măsura îngăduită de buna cuviinţă ; personalitatea acestuia şi convorbirile cu el constituiau pentru Hölderlin prilejul unei însufleţiri profund stimulatoare. În ciuda traiului modest, situaţia lui materială devenea din ce în ce mai critică. Lua doar odată pe o zi o masă frugală. Mai apăsător însă decît traiul său mizer, era destinul său lăuntric. Nu-şi putea definitiva nici una din lucrări. Fiecare trăire, fiecare descoperire se întorcea în adîncurile obscure ale firii sale, unde se pierdea într-un abis, din care nimic nu se putea desprinde.

Încet, încet, tragismul celor trăite în această vreme l-au copleşit. Scurt timp după sosirea sa la Jena scrisese : „Apropierea spiritelor cu adevărat mari şi totodată, apropierea inimilor curajoase, independente, măreţe, mă strivesc şi mă înalţă alternativ ; trebuie să reuşesc să mă smulg din somnolenţă şi visare. Trebuie să trezesc şi să dau chip, cu hotărîre şi, totodată, cu blîndeţe, forţelor informe, pe jumătate stinse, dacă nu vreau ca pînă la urmă să-mi găsesc refugiul într-o tristă resemnare". Cu timpul, această apăsare s-a accentuat. A cunoscut amărăciunea unei îndepărtări, mereu mai mari, de acele spirite măreţe — suferinţa de a fi singur şi neînţeles. Acei oameni de seamă aveau, în poezie, filozofie, în înfăţişarea vieţii, un ţel comun cu al lui. Dar sufletul lui se înstrăina pe rînd de toţi aceştia. Cine ar fi putut trăi în apropierea lui Goethe fără să nu dorească din partea acestuia aprecierea care să-i confirme valoarea ? În timpul cînd lucrase ca preceptor la Jena, Hölderlin îl întîlnise pentru prima oară pe Goethe, cu prilejul unei vizite făcute lui Schiller. Schiller îl salutase plin de prietenie dar el nici nu remarcase undeva, în fundul camerei, pe străinul a cărui figură sau al

cărui fel de manifestare nu te făcea nicidecum să bănuieşti că ar fi fost un om deosebit. Cînd a fost recomandat, nu i-a reţinut numele, l-a salutat cu răceală, aproape fără să-l privească. Străinul răsfoia Thalia, în care apăruse poezia lui Hölderlin, *Către destin* şi fragmentul din *Hyperion*, fără să spună nimic. Această apropiere ciudată a durat astfel un timp destul de lung. Apoi, tînărul poet l-a mai întîlnit pe Goethe la Weimar, la doamna von Kalb. De data aceasta, Hölderlin a cunoscut, în toată profunzimea ei, îmbinarea dintre omenesc şi măreţie, chiar din felul în care s-a întreţinut cu el ; Goethe i-a apărut „calm, cu o privire maiestuoasă, dar şi plină de afecţiune, cu o mare simplitate în vorbire", însufleţită „de scînteia unui geniu ce avea să mai strălucească multă vreme. Adeseori, erai tentat să crezi că te afli în faţa unui părinte cu o inimă generoasă." Cînd Hölderlin s-a stabilit definitiv la Jena, l-a întîlnit adeseori la Schiller. Dar Hölderlin era încă atît de tînăr, atît de stîngaci şi de modest, iar lirica sa, care în felul ei atinsese o culme depăşită doar de Goethe, de abia îşi descoperea propriile făgaşuri. De aceea, din cele cîteva poezii ale lui Hölderlin trimise de Schiller spre publicare în *Horen*, Goethe nu a avut posibilitatea să-şi facă o părere concludentă despre minunatul talent liric al tînărului poet. El i-a apreciat poeziile cu bunăvoinţă, dar cu destulă răceală. Simţea în ele o orientare înrudită cu aceea a lui Schiller, dar lipsită de plenitudinea, forţa şi gîndirea lui profundă, remarca „o anumită gingăşie, o interioritate, o pondere", o privire senină asupra naturii, dar fără o suficientă cunoaştere a acesteia. „Ele exprimă o anumită năzuinţă blajină, dar care se mulţumeşte cu destul de puţin." Din acest moment, Hölderlin dispare din sfera de preocupări a lui Goethe, cu excepţia unei scurte întîlniri la Frankfurt. Pe Herder, Hölderlin îl vizitase încă cu prilejul primei sale şederi la Weimar, şi acesta părea să-i arate un oarecare interes ; dar între Herder şi discipolul lui Schiller şi Fichte nu

puteau exista decît relaţii de suprafaţă. Despre contactul cu Fichte, nu s-a mai auzit foarte curînd nimic.

Doar Schiller îi mai arăta o simpatie statornică şvabului său drag şi făcea pentru el tot ce-i stătea în putinţă. Din vremea în care Hölderlin citise primele drame ale lui Schiller, se născuse în el acea mare dragoste, bazată pe înrudirea dintre spiritul gingaş şi spiritul puternic. La rîndul său, Schiller îi răspundea printr-un interes constant şi neclintit. El îi publică un fragment din *Hyperion* în *Thalia* şi recomandă întregul roman editurii Cotta pentru ca să apară în condiţii optime. Totodată, îl invită pe tînărul poet să scrie pentru *Horen*, considerînd că astfel va putea să-i îmbunătăţească simţitor situaţia materială. Simţea întreaga primejdie generată de starea sufletească a lui Hölderlin. „O subiectivitate puternică", îmbinată „cu un anumit spirit filozofic profund" îl făceau să se închidă tot mai mult în sine. Cu toată calda lui afecţiune, Schiller îşi dădea seama cît de anevoioasă este apropierea de o astfel de fire ; iar ataşamentul său era cu atît mai puternic cu cît descoperea în tînărul poet „multe trăsături ale laturii mai puţin cunoscute din propria sa fiinţă".

Ce se petrecea în Hölderlin însuşi reiese dintr-o scrisoare scrisă puţină vreme după ce a părăsit Jena. Tonul discret al acesteia impresionează profund. Adeseori, în clipe fericite — scrie el — în limita înţelegerii sale, s-a pătruns de întreaga valoare a lui Schiller şi ar fi dorit să i se dedice într-o măsură cît mai mare. Şi acum — iată mărturia lui ! El spune cît de mult îi lipseşte prezenţa lui Schiller, dar „în ciuda tuturor motivelor mele, cu greu aş fi fost în stare să plec, dacă tocmai această apropiere n-ar fi constituit în acelaşi timp un prilej de nelinişte pentru mine. Eram mereu ispitit să vin să vă vizitez şi ori de cîte ori vă vedeam simţeam că de fapt nu reprezint nimic pentru dumneavoastră. Îmi dau seama că suferinţa ce mă cuprindea atît de des era doar preţul pe care îl plăteam pentru cerinţele mîndriei mele ; vrînd să însemn atît de mult pentru dumneavoastră, trebuia să-mi spun că, de fapt, nu valorez nimic pentru dum-

neavoastră. Sînt totodată prea conştient de ceea ce urmăream în fapt, pentru ca mustrarea ce-mi fac să fie doar şoptită." Iar mai tîrziu, răspunzînd unei scrisori pline de bunăvoinţă a lui Schiller, care îşi exprimase dorinţa ca Hölderlin să-i fie din nou mai aproape, pentru ca marele scriitor să i se poată dezvălui pe deplin, tînărul îi scrie : „Apropierea dumneavoastră nu-mi este îngăduită". „Atîta vreme cît mă aflam alături de dumneavoastră, mi se strîngea inima, iar cînd plecam abia o mai puteam stăpîni". Această mare iubire, poate cea mai mare din viaţa sa, în afară de cea faţă de Diotima l-a făcut să sufere cumplit.

Încet, încet, în sufletul său, începe să se cristalizeze, pornind de aci, conştiinţa dureroasă a singurătăţii, trăită de fapt, de fiecare în mijlocul celor apropiaţi şi a prietenilor, sentimentul izolării izvorînd din chiar natura existenţei individuale, dar resimţit mai puternic de acei oameni de geniu dotaţi cu o natură cu totul ieşită din comun.

La Jena n-a putut rămîne nici trei sferturi de an. La începutul verii anului 1795, se înapoiază la Nürtingen. Revenea aci ca după un naufragiu, suferind, cu sufletul bolnav şi totodată umilit de conştiinţa că devenea din nou o povară pentru buna lui mamă. Pînă la sfîrşitul anului, rămase acasă, pentru ca apoi să revină la vechea lui ocupaţie, de data asta la Frankfurt pe Main. Este greu de precizat ce a creat el, începînd din momentul cînd s-a stabilit, ca scriitor independent, la Jena. În orice caz, în poeziile lui se produce o importantă tranziţie de la forma folosită în imnuri, la aceea a unei lirici, noi, personale.

În ultimele zile ale anului 1795, Hölderlin soseşte la Frankfurt, unde, în familia bancherului Jakob Gontard, îi meditează pe cei patru copii ai acestuia. În primele fragmente din romanul său, el înfăţişează idealul grec al unui suflet feminin închis în sine, şi acest ideal vibrînd într-o deplină armonie, îl întîlneşte acum întruchipat chiar de stăpîna casei. Un portret în relief al acesteia ne prezintă un chip de o desăvîrşită frumuseţe

grecească. Pe el e zugrăvită acea îmbinare de blîndeţe nobilă şi rezervă, de la care a pornit o atît de deplină înţelegere a lui Hölderlin. Ea se trăgea dintr-o familie de vază din Hamburg. Educaţia i-a prilejuit cunoaşterea literaturii şi limbilor străine. Preţuia contactul cu oamenii de seamă, aşa încît casa ei era frecventată nu numai de reprezentanţii lumii financiare de la Frankfurt, ci şi de poetul Johann Jakob Wilhelm Heinse, precum şi de anatomistul şi medicul Sömmering. Foarte curînd, Hölderlin a simţit o simpatie profundă faţă de fiul ei cel mai mare, cu acea gingaşă înţelegere pentru sufletul copiilor pe care o genera puritatea copilărească din el. Această împrejurare a făcut ca şi mama, care se ocupa singură de educaţia copiilor, să se apropie mai mult de el.

Relaţiile cu această femeie au constituit fericirea supremă a vieţii lui Hölderlin, esenţială pentru întreaga sa creaţie poetică de mai tîrziu şi totodată o fatalitate, care l-a împins spre abis. Sufletul ei nobil îl înţelegea pe tînărul poet modest şi melancolic. Ea înţelegea şi suferinţa care-l apăsa şi se străduia să-l elibereze din starea de încătuşare în care trăia. Dar poetul vedea în ea pe însăşi muza poeziei sale. Cît de lipsite de sens i se păreau acum superficialele sale legături amoroase din anii trecuţi şi mai ales ultima, cea mai absurdă dintre ele! „Multe zile din cea mai frumoasă epocă a vieţii mele le-am irosit jeluindu-mă pentru că trebuia să suport nesocotinţa şi dispreţul altora, pentru că nu eram singurul pretendent. După aceea, am fost întîmpinat cu bunăvoinţă, răspunzînd la rîndul meu prin bunăvoinţă. Dar prima mea atracţie mai profundă s-a stins din pricina suferinţei nemeritate pe care am îndurat-o." Pentru întîia oară, acum, a cunoscut o înrudire sufletească intimă, atemporală ca însăşi divinitatea.

Dragostea ce s-a născut între cei doi ni se dezvăluie nemijlocit din cîteva pagini emoţionante, devenite de curînd accesibile. Sînt patru fragmente de scrisori, în ciornă; ele încep în primăvara anului 1799, deci o jumătate de an după ce părăsise Frankfurtul, şi ajung pînă în noiembrie. Au fost ele oare expediate chiar în

forma ce o deținem ? În această privință nu se pot face decît presupuneri. În paginile respective sînt însă menționate și alte scrisori ale lui Hölderlin către ea, și chiar o scrisoare a ei. În prima dintre ciornele acestor scrisori ni se dezvăluie latura interioară ca și cea exterioară a relației dintre cei doi, în timpul celor trei ani petrecuți la Frankfurt. El îi trimite al doilea volum al romanului său, „rodul zilelor noastre pline de însuflețire", își exprimă unele nemulțumiri față de roman și apoi continuă : „De-aș fi putut să mă formez treptat, ca artist, la picioarele tale, în liniște și libertate, da, cred că așa aș fi ajuns curînd artist ; iată după ce tînjește inima mea înlăcrimată, cîteodată în zile senine, iar alteori într-o stare de deznădejde fără glas. Dacă amarul lacrimilor noastre de-a lungul anilor a fost prețul plătit pentru că nu ne-a fost hărăzită bucuria ce ne-am fi putut-o da unul altuia, este mai strigător la cer faptul că trebuie poate să pierim amîndoi în deplinătatea puterilor noastre, pentru că sîntem lipsiți unul de celălalt. Și iată ! Ceea ce mă face să păstrez uneori tăcerea este tocmai faptul că trebuie să mă feresc de astfel de gînduri. Boala ta, scrisoarea ta mi-au arătat iarăși, atît de limpede și de concret — oh ! cît de mult aș fi dorit să fiu orb — că tu suferi, suferi mereu, iar eu, bietul de mine, nu pot decît să plîng ! Spune-mi, ce-ar fi mai bine, să tăinuim ceea ce frămîntă inimile noastre ; sau să ne-o spunem fățiș ! M-am comportat tot timpul ca un laș, pentru a te menaja. M-am prefăcut că mă pot supune cu totul destinului, ca și cum aș fi o minge cu care oamenii și împrejurările jonglează și n-aș avea o inimă în piept, care bate liberă, cu credința în drepturile ei cele mai sfinte — iubita mea ! Mi-am interzis mie însumi, ba uneori m-am lepădat chiar de gîndul îndreptat spre tine, dragostea mea dragă, și numai pentru a trăi acest destin, de dragul tău, în modul cel mai smerit cu putință. Iar tu, cea iubitoare de pace, ai luptat mereu pentru a avea liniște, ai îndurat plină de eroism și ai tăinuit ceea ce nu putea fi schimbat. Ai ascuns și înmormîntat în tine alegerea făcută în inima ta. De aceea, asupra noastră coboară ade-

seori negura şi nu mai ştim ce sîntem şi ce-i cu noi, abia ne mai cunoaştem. Această veşnică luptă şi contradicţie lăuntrică trebuie să te ucidă treptat şi dacă nici un zeu nu va aduce alinarea, nu am de ales, trebuie să pier şi eu din pricina ta şi a mea, sau să nu mai ţin seama decît de tine şi să caut o cale care să pună capăt luptei noastre.“ Atît de curată şi de stăpînită a fost această dragoste! Şi chiar acum, cînd jalea despărţirii devine de neîndurat, el adaugă totuşi deîndată: „M-am gîndit că am putea trăi şi lepădîndu-ne de dragostea noastră, că însuşi faptul de a fi renunţat la speranţă ne dă poate putere...“ Aici, în mijlocul paginii, scrisoarea se întrerupe brusc. Îl vedem pe poet sprijinindu-şi capul ostenit în mîini, meditînd la situaţia încîlcită şi tragică, din care nu exista ieşire. Probabil că n-a trimis scrisoarea. Mai tîrziu, a scris pe verso:

Inima pură s-o ai
E preţul suprem.
Ce întrevăd înţelepţii
Mai înţelepţi săvîrşesc.

Ce bun nepieritor i-a dăruit totuşi această iubire! Diotima i-a adus o fericire cum nu mai cunoscuse pînă atunci. I-a apărut ca o fiică a soarelui. Datorită grijii ei necurmate, a putut în sfîrşit să apară *Hyperion*. Discutau adeseori despre mersul elaborării romanului. Sub influenţa ei s-a desăvîrşit noua formă a liricii lui Hölderlin şi cele mai frumoase poezii ale sale din acea vreme au izvorît din dragostea ce i-o purta. Despre Diotima şi dragostea lui Hyperion faţă de ea, Hölderlin îi scrie: „Tot ce se spune pe alocuri, despre ea, despre noi şi despre modul cum se desfăşoară viaţa noastră, primeşte-o ca o mulţumire, care adeseori este cu atît mai autentică cu cît este mai stîngaci exprimată!“ Putem citi în roman cum ea l-a împăcat cu viaţa, cum a devenit pentru el măsura tuturor valorilor din viaţă — şi cît de mult a suferit din cauza lui. „Fiinţă sfîntă! Adeseori am tulburat liniştea de aur, proprie doar zeilor, iar du-

rerile adînci și tainice ale vieții, de la mine le-ai învățat." Dar cel mai frumos monument pe care l-a înălțat dragostei ce i-o poartă este elegia *Tînguirea lui Menon după Diotima*

Dar noi, ca fericea pereche de lebede tandre
Lîngă lac adăstînd, legănate de unde,
Oglindindu-se-n ele odată cu norii de-argint
Și-albastrul eteric pe care nave plutesc,
Păşeam pe pămînt și chiar cînd Boreu se răstea,
El, vrăjmașul iubirii, al plîngerii crainic,
Sub vînturatele frunze și ploi biciuite,
Zîmbeam liniștiți, simțindu-ne zeul aproape,
În tăinuitul taifas și-n duhovnicul cîntec,
Copii solitari, de pace cuprinși și-ncîntare.

Aproape trei ani a durat acest episod al vieții lui. În acest timp, încetul cu încetul, se pregătea conflictul care i-a pus capăt. Chiar după primele luni, la Frankfurt, mîndria poetului suferea din pricina poziției sale față de protipendada locală. Apoi, în iulie 1797, situația în care se află îi smulge strigătul : „O, dați-mi iar tinerețea. Sînt sfișiat de dragoste și ură". La puțină vreme după aceea, vorbind despre cei în mijlocul cărora e silit să trăiască, spune sorei sale, cu o amărăciune îngrozitoare : „Cu excepția cîtorva oameni adevărați, aici vezi numai niște caricaturi monstruoase. Asupra celor mai mulți dintre ei, bogăția are un efect similar cu cel al vinului roșu asupra țăranilor ; căci la fel de greoi, grosolani, obraznici sînt și ei, ca și lor, bogăția li se suie la cap. Dar, dintr-un anumit punct de vedere, asta este bine ; în mijlocul lor înveți să taci și asta nu-i lucru puțin." „Judecățile aspre ale oamenilor — scrie altădată — mă vor hăitui de ici și colo, pînă ce mă vor face să părăsesc cel puțin Germania." Cea mai adîncă rană i-au pricinuit-o ofensele suferite în casa bancherului Gontard și chiar cele venite din partea acestuia. În prezența lui Hölderlin, el a spus că : „preceptorii sînt și ei slujbași. N-au dreptul să pretindă nimic deosebit pentru ei, căci

pentru treaba pe care o fac, sînt plătiţi". Masca amabilă a financiarului ponderat şi politicos ascundea o înfiorătoare brutalitate lăuntrică. E lesne de înţeles ce a îndurat sufletul lui Hölderlin, sensibil, mîndru, şi totuşi atît de neajutorat, în preajma acestui om. În toamna anului 1798, a părăsit deci casa Gontard şi Frankfurtul. Fără îndoială că hotărîrea de a pleca a luat-o el însuşi. Mamei sale îi scrie cum i-a înfăţişat lui Gontard motivele plecării sale şi că s-au despărţit în termeni buni. Chiar dacă astfel nu spune tot adevărul — dat fiind că întotdeauna relata mamei sale evenimentele din viaţa sa cu pudoare şi menajamente — miezul acestei relatări reiese în mod limpede din poezia *Despărţirea (Der Abschied).*

Era o nouă şi grea experienţă, care îl despărţea de viaţă şi de oameni. Privirea lui rămîne aţintită — în mod absolut şi exclusiv — asupra sfinţeniei ce i-a apărut întruchipată în Diotima. Nici un fel de relaţie de viaţă formală, comună nu mai putea avea preţ pentru el. În sinea lui se produsese primejdioasa separare dintre viaţa reală şi visul ideal. O ură neîmpăcată împotriva a tot ce e mediocru îi măcina sufletul. „Dacă mor acoperit de ocară, dacă sufletul meu nu se răzbună pe cei insolenţi, dacă trebuie să cobor în mormîntul laşităţii, biruit de duşmanii geniului..." În imaginea lui despre o lume divină, se sapă tot mai adînc brazdele suferinţei, ale separării între ceea ce trăieşte şi forţa brutală a tot ce-i josnic şi ordinar. Dragostea faţă de natura care nu suferă capătă o notă bolnăvicioasă.

Aci mai trebuie luată în considerare o altă împrejurare care punctează anii petrecuţi la Frankfurt şi care a avut o profundă influenţă asupra lui. Goethe se referă la forţele demonice care intervin în viaţa noastră. O ciudată întîmplare face ca tocmai atunci cînd destinul lui Hölderlin a provocat efervescenţa tuturor ideilor sale despre viaţă şi lume, să-l reîntîlnească pe Hegel, bunul său prieten din tinereţe.

Cei doi prieteni rămăseseră în corespondenţă, şi cît de mult ţinea Hegel la vechiul lui amic, cît de apro-

piate erau sferele lor de gîndire reiese dintr-un document cu totul neobișnuit de care dispunem, și anume poezia *Eleusis*, pe care Hegel i-a trimis-o prietenului său, în vara anului 1796.

E seară,
În jur și-n mine-i pace ;
Iubite, chipul tău mi-apare,
Trecute zile bucuroase-acum pălesc,
Mai dulce e nădejdea revederii
Dorita, arzătoarea scenă-a-mbrățișării
Se-arată ochilor și tainica-ntrebare,
Căutarea și tot ce în acest răstimp
În gestul, firea, cugetul prieten
Schimbatu-s-a ; convinsa bucurie
De-a regăsi curmeiul dragostei mai trainic
Și mai presus de legăminte ;
Doar adevărul slobod să-l trăim ;
Gîndirea și simțirea
Nicicînd, nicicînd de legi înlănțuite fie !

La începutul anului următor, dorința celor doi prieteni s-a împlinit. De multă vreme, Hölderlin, preocupat de soarta lui Hegel, îi căuta acestuia un post corespunzător. După ce se familiarizase el însuși cu societatea din Frankfurt, i-a putut oferi, în toamna anului 1796, un post de preceptor. „Dacă vii aci, lîngă tine va locui un om a cărui situație și al cărui caracter cunoscînd numeroase avataruri, ți-a rămas totuși fidel, cu inima, amintirile, spiritul său și căruia nu-i lipsești decît tu." Hegel a primit propunerea. „Ce rol a jucat în hotărîrea mea rapidă dorul de a te revedea — nici un cuvînt despre asta" ; „Din fiecare rînd al scrisorii tale răzbate prietenia ta nezdruncinată". În tot timpul ședерii la Frankfurt, cei doi prieteni de tinerețe au fost nedespărțiți. Inteligența fermă și închegată a lui Hegel îi era acum lui Hölderlin mai mult ca binevenită. Din această perioadă de la Frankfurt ne-a rămas o scrisoare din care

rezultă ce a putut însemna, atunci, pentru el, prietenul care-l readucea în sfera ideilor. „Adeseori, cu toată vigoarea tinereţei, abia îţi rămîne destul timp de gîndire şi destulă răbdare, pentru ceea ce-i imperios necesar — atît de mult te poate tulbura şi slăbi uneori viaţa ; şi nici o epocă nu este în toate privinţele mai rea decît aceea a trecerii de la tinereţe la maturitate. În nici o altă perioadă a vieţii ceilalţi oameni şi chiar propria-ţi natură nu-ţi dau — după părerea mea — atîta de furcă. Este, la drept vorbind, vremea obidei şi a mîniei, a insomniei, a temerii şi a furtunilor, cea mai amară din viaţă. Dar ca tot ce trebuie să se coacă, şi oamenii trec printr-o perioadă de efervescenţă, de fierbere ; iar filozofia trebuie să poarte de grijă ca efervescenţa să vatăme cît mai puţin, să poată fi îndurată şi să treacă cît mai curînd."

Era vremea cînd noua filozofie a lui Hegel se dezvolta sub deghizare teologică. El se despărţea acum definitiv de modul de gîndire al lui Kant, Fichte şi Schiller. Ideea lor de bază fusese legată de puterea creatoare a personalităţii. Ea dă naştere, în atitudinea noastră contemplativă şi ideatică, acelei lumi pe care o acceptăm ca un dat exterior, iar în sfera voinţei noastre generează idealul pe care personalitatea trebuie să-l realizeze în lumea astfel dată. Această forţă năzuind spre nemărginire a fost ridicată, începînd cu scrierea lui Schelling despre eu, la absolut. Separarea produsă în acest Totul — Unul, odată cu conştiinţa dureroasă a ei, şi împăcarea care anulează contradicţiile, păstrîndu-le în acelaşi timp, — aceasta era formularea lui Hegel, prin care se exprima un nou sentiment panteist al vieţii. În mijlocul contradicţiilor, în care numai divinul îşi păstrează realitatea, el posedă şi-şi afirmă unitatea. Sensul adînc al creştinismului rezidă în conştiinţa acestei divinităţi, în suferinţa separării din el şi în fericirea împăcării. Acesta este şi sentimentul de bază al lui Hegel, inima care pulsează mereu în filozofia lui.

De la Frankfurt, Hölderlin a plecat la Homburg, o localitate din apropiere, frumos situată. Găsise acolo o locuință modestă, la gura unei frumoase văi cu livezi. „Acolo îmi îndrept pașii cînd mă simt obosit, mă sui pe deal, mă așed la soare și privesc dincolo de Frankfurt în zarea îndepărtată.“ Ce amintiri și ce gînduri ! Voința de a mai ajunge să exprime ceea ce trăia în sinea lui îi dădea putere. Lăsînd de o parte munca la *Hyperion*, el elaborase planul pentru *Empedocle*. Spera să poată trăi un an cu ceea ce economisise la Frankfurt. Din acest moment și pînă în zilele întunecării spiritului său, un prieten s-a ocupat de el, cu o bunăvoință și delicatețe neobosită, folosind pentru aceasta relațiile sale ce le avea și ajutîndu-l și materialicește. Isaak von Sinclair, un poet și autor de scrieri filozofice, în același timp foarte priceput în afaceri, avînd legături cu cei mai de seamă scriitori, se ocupa de treburile cele mai importante ale landgrafului de Homburg. Îl cunoscuse pe Hölderlin la Jena. El reuși să trezească interesul landgrafului, care avea anumite înclinații literare, pentru Hölderlin. Era perioada în care Hölderlin începuse să fie cunoscut în cercuri mai largi. A. W. Schlegel se exprimase extrem de laudativ în Allgemeine Literaturzeitung, cu privire la cîteva dintre poeziile sale. Totuși și în acest caz, experiența dureroasă de la Jena s-a repetat. Planul de a scoate o revistă s-a dovedit a fi irealizabil. Tragedia pe care o considera opera de căpetenie a vieții sale nu a fost definitivată. Poeziile terminate, scrise chiar atunci, au rămas în sertar ori s-au risipit fără să-și găsească debușeul potrivit. Puținii lui bani s-au epuizat. S-a întors deci la mama lui, apoi a plecat la Stuttgart, neputînd să-și cîștige însă nici acolo existența. A mai încercat o dată să-și asigure traiul dînd lecții ca profesor particular la Hauptwyl, în Elveția, pentru ca peste cîteva luni să fie concediat — politicos, dar de fapt fără nici o considerație. Întors acasă, s-a gîndit să mai încerce o dată la Jena, ținînd prelegeri despre literatura greacă. Dorul de a-l revedea pe Schiller părea să se fi aprins în el. Apelează la el, dar nu primește răspuns ; tăcerea

se explică uşor prin situaţia lui Schiller din acea vreme. În plus, cele scrise de Hölderlin despre poetica sa erau atît de ciudat-imprecise, încît inspirau o firească ezitare, o teamă de a-şi asuma vreo răspundere în ce priveşte soarta tînărului poet. Şi astfel, în jurul Crăciunului anului 1801, a început ultima sa pribegie pentru a obţine o slujbă printre străini, din care s-a întors cu mintea rătăcită.

Aşadar, lui Hölderlin i-a fost hărăzit, pentru opera sa literară, doar scurtul răstimp al unui deceniu, de la prima schiţă a romanului *Hyperion*, din Tübingen, şi pînă la începutul călătoriei de iarnă din sudul Franţei. Cursul vieţii sale s-a cufundat în abisul întunecat al nebuniei tocmai în perioada de viaţă cînd marii, fericiţii scriitori ating culmile creaţiei lor. De acest lucru trebuie să ţinem seama dacă vrem să apreciem în mod judicios talentul său poetic. Opera lui cuprinde : *Romanul Hyperion*, fragmentele dramatice din *Empedocle* şi poeziile.

Romanul Hyperion

Sus în lumină plutiţi
Prin line meleaguri, fericite spirite
Dumnezeieşti adieri
Uşor vă ating
Ca mîinile harfistei
Coardele sfinte.
Fără soartă ca pruncul
În somn răsuflă zeii ;
Blînd ocrotit
În mugur gingaş
Etern înfloreşte
Spiritul lor
Şi ochii lor fericiţi
Lucesc în domoală
Lumină eternă

*

Nouă însă ni-i dat
Să nu ne odihnim nicăieri.

Trudiţii oameni
Se usucă şi cad
Orbeşte din clipă
În clipă asemeni
Cu apa din stîncă
În stîncă zvîrlită
La întîmplare mereu şi mereu *

Acesta e cîntul destinului, pe care-l aude adolescentul Hyperion, din adîncurile întunecate ale vieţii. Ceea ce exprimă acest cînt, chiar în punctul central al poemului, era cea mai intensă trăire a sa, care conferă operei semnificaţia şi forţa ei.

Hyperion face parte din romanele formative apărute sub influenţa lui Rousseau, în Germania, pe baza orientării spiritualităţii germane a acelei vremi spre făurirea unei culturi proprii. Printre acestea s-au remarcat ca valori literare autentice, după cele ale lui Goethe şi Jean Paul, lucrarea lui Tieck *Sternbald*, *Ofterdingen* a lui Novalis şi *Hyperion* a lui Hölderlin. Începînd de la *Wilhelm Meister* şi *Hesperus*, ele îl înfăţişează toate pe tînărul acelei zile căruia zorile fericite ale dimineţii îi deschid drumul spre viaţă, care caută suflete înrudite, întîlneşte prietenia şi dragostea, se izbeşte şi luptă cu realităţile dure ale lumii, se maturizează încercat de multiple experienţe de viaţă, pentru ca, în cele din urmă, să se găsească pe sine şi să-şi descopere propria misiune în lume. Menirea lui Goethe a fost aceea de a scrie istoria unui om care se formează pentru acţiune, tema celor doi romantici a fost poetul ; eroul lui Hölderlin a fost o natură eroică ce năzuieşte, prin acţiune, spre totalitate şi pînă la urmă este totuşi constrîns să revină la o gîndire şi poezie proprie.

Aşadar, aceste romane formative exprimă individualismul unei culturi mărginite la sfera de interese a vieţii particulare. Autoritatea statului, exercitată prin intermediul funcţionărimii şi armatei, se opunea, în sta-

* Traducere de Al. Philippide.

tele mijlocii şi mici ale Germaniei, tinerei generaţii de scriitori, ca o forţă străină. Descoperirile poeţilor în lumea individului şi a autoformării sale stîrnea un entuziasm de-a dreptul ameţitor. Cine citeşte astăzi *Vîrsta ingrată (Flegeljahre)* şi *Titanul* de Jean Paul, în care este concentrată esenţa romanului formativ german din acea epocă, simte parcă desprinzîndu-se din aceste file îngălbenite mireasma unei lumi trecute, transfigurarea unei fiinţe aflate în zorii vieţii, o nelimitată irosire a simţămintelor în cadrul unei existenţe mărginite, o forţă încă necristalizată a idealurilor obscure, nebuloase ce se manifesta în sufletele germane tinere : sufletele acestea erau pe atunci gata să se avînte cutezătoare într-o luptă cu această lume învechită, cu toate formele ei de viaţă, dar erau în acelaşi timp inapte să o susţină.

Întotdeauna au existat romane legate de biografia unui om, care l-au însoţit pe eroul lor, începînd din fragedă copilărie şi apoi din şcoală. O astfel de pătrundere în zona lăuntrică a desfăşurării unei vieţi trebuia să ducă la relevarea celor mai semnificative momente ale acesteia, scoţînd în relief forma lor tipică. Exemplul cel mai desăvîrşit al unei astfel de prezentări este *Tom Jones* de Henry Fielding. Dar romanul formativ se deosebeşte de toate scrierile biografice mai vechi prin aceea că înfăţişează în mod conştient şi artistic generalumanul desfăşurării unei vieţi. El este pretutindeni legat de noua psihologie a dezvoltării întemeiată de Leibniz, de ideea unei educaţii conforme cu natura, mergînd pe făgaşul lăuntric al sufletului, aşa cum a fost iniţiată în *Emil* de Rousseau entuziasmînd întreaga Germanie, ca şi de idealul umanităţii, cu care Lessing şi Herder au însufleţit epoca lor. Este luată în considerare dezvoltarea legică a vieţii unui individ, fiecare din treptele ei fiind privită ca avînd o valoare proprie şi constituind în acelaşi timp baza pentru o treaptă superioară. Antagonismele şi conflictele vieţii apar ca puncte de tranziţie necesare ale traiectului descris de individ spre maturizare şi armonie, iar „fericirea supremă pentru locuitorii acestui pămînt“ este „personalitatea“, ca formă unitară

și stabilă a existenței umane. Niciodată acest optimism al dezvoltării personale, care a luminat și drumul aspru al vieții lui Lessing, n-a fost exprimat cu mai multă seninătate și certitudine ca în *Wilhelm Meister* a lui Goethe. Bucuria de a trăi emană cu o strălucire nepieritoare din acest roman, ca și din scrierile de același gen ale romanticilor.

Pe același teren s-a dezvoltat *Hyperion*. Primul fragment relevă în mod incontestabil că drumul pe care omul îl parcurge, de la starea lui genuină la aceea a unei formări desăvîrșite este în esență același la orice individ. Dar lui Hölderlin i se dezvăluie, din propriile sale experiențe, o nouă însușire a vieții, cu totul diferită în raport cu cele din romanul formativ de pînă la el. Curînd după publicarea fragmentului, acesta nu-l mai satisface. El simte că în domeniul romanului mai pot fi descoperite tărîmuri necunoscute. Experiențele sale îl orientează spre noi modalități de înțelegere și exprimare a vieții.

Hyperion nu este un „lăstar al poeziei romantice", cum îl consideră Rudolf Haym, și dacă îi lipsește seninătatea lui *Ofterdingen*, acest lucru nu trebuie considerat drept o slăbiciune a romanului. Tocmai în faptul că poetul a reliefat, pentru prima oară în acest roman, dîra întunecată, atît de adînc săpată în chipul vieții, cu o forță pe care numai trăirea o poate da, constă însemnătatea cu totul aparte a operei. Interpretarea vieții din ea însăși, ridicarea la conștiința valorilor cuprinse în ea, potrivit forței și limitelor acestora, în sensul încercărilor întreprinse și de Byron, Leopardi, Schopenhauer și Nietzsche — atît de înrudiți prin caracteristicele lor de bază cu Hölderlin — toate acestea au apărut în acest om singuratic care, departe de febrila activitate literară, sondează zi de zi fenomenele din sine însuși și din jurul lui — atît de singuratic ca și cînd pustiuri sau torente l-ar fi despărțit de orice raporturi umane, și cu atît mai singur, atunci cînd încearcă să se împărtășească familiei și prietenilor. Iar din reprezentarea acestei interpretări a vieții, în el se naște o nouă formă a romanului filozo-

fic, care în *Aşa a grăit Zarathustra (Also sprach Zarathustra)* a lui Nietzsche atinge o culme a perfecţiunii.

Voltaire şi Diderot vorbesc cu surîsul pe buze despre ambiguitatea vieţii, pe care o tratează — ca fii ai culturii pariziene — cu simţ al umorului şi o înţelegere suverană Swift analizează cu un teribil simţ al realităţii, fără să-şi facă nici cea mai mică iluzie, mănunchiul de instincte şi pasiuni pe care le descoperă în om, aşa cum un anatomo-patolog disecă un corp malformat şi degenerat. Aprofundarea modernă a realităţilor amare şi întunecate ale vieţii — mai ales la Schopenhauer — a pornit în multe privinţe de la astfel de precursori ; dar energia proprie, cu care a fost resimţită suferinţa de la Rousseau încoace, îşi are totuşi obîrşia în noile condiţii ale culturii. Conflictul între natură şi convenţii s-a intensificat atunci, în cursul evoluţiei sociale. O energie fără margini mobilizînd voinţa de a realiza un ideal şi de a se bucura de viaţă, cerinţe imense faţă de orînduirea socială, ba chiar şi faţă de natură, un dor năzuind spre zări îndepărtate şi căutarea fericirii supreme au cuprins întreaga societate europeană. Veşnicia este un cuvînt pe care cititorul poeziilor şi scrierilor filozofice din zilele acelea îl întîlnea pretutindeni, ca expresie a noului mod de a simţi, raportat la suflet, la stările sufleteşti, la problemele sufletului.

Veşnicii zei dăruiesc aleşilor lor
Totul şi toate întregi,
Toate bucuriile veşnice,
Şi-ntregi, durerile veşnice toate.

Afinitatea sufletelor pe care nici un element convenţional nu mai trebuie să le constrîngă, năzuinţa spre eliberarea tuturor forţelor, care nu mai acceptă nici o silnicie, conştiinţa demnităţii personale au intrat în conflict, mai întîi cu ordinea socială şi pînă la urmă cu însăşi natura lucrurilor.

La fel de puternică şi în acelaşi sens a fost reacţia faţă de Revoluţia Franceză, după executarea regelui. Nă-

zuința de a instaura o nouă ordine, mai liberă, a societății, pe care Revoluția Franceză a trezit-o în toate țările de cultură și care era vie în sufletele cele mai alese ale tineretului din acea vreme, s-a găsit dintr-o dată și pretutindeni înăbușită de către reacțiune. Deosebit de apăsător era faptul că cei ce mai credeau în ideile revoluției intrau în conflict cu conștiința lor națională, deoarece, în urma înaintării forțelor franceze și a armatei revoluționare, era amenințată independența națiunilor. Această stare de spirit se făcea simțită încă din timpul cînd Hölderlin lucra la ultima versiune a lui *Hyperion*. După aceea, dominația militară a lui Napoleon, reacția provocată de stările de lucruri din Franța în diferitele state și apărarea pozițiilor reacțiunii amintite, prin intermediul literaturii, au exercitat o presiune din ce în ce mai puternică, care împiedica orice acțiune cu caracter general. De aci a rezultat o stare de demoralizare generală. Cu cît mai cuprinzătoare era dorința tineretului de a se afirma prin bucuria de a trăi și activa, cu atît mai adînc era resimțită acea stare jalnică.

Acestea au fost condițiile istorice în care, de la Hölderlin și pînă la Leopardi s-au afirmat naturile geniale, înzestrate cu acea sensibilitate aproape patologică atît pentru armonie cît și pentru disonanțele generate de lumea obiectivă în sufletele noastre. Lord Byron a trăit la granița dintre excese și nebunie. Din cauza infirmității sale, Leopardi era în conflict cu însăși natura; Schopenhauer era marcat de o tară ereditară; dat fiind că iritabilitatea sufletească s-a lovit la Hölderlin de condiții de viață potrivnice, el a căzut victimă aceluiași destin ca și, mai tîrziu, Nietzsche. Așadar, însăși natura a hotărît ca acești scriitori și poeți să simtă mai adînc umbrele întunecate ale vieții și să le exprime mai dramatic decît au fost vreodată exprimate înaintea lor. Se înșală acel optimism vulgar care presupune că ei ar fi expus racile inexistente sau suferințe pe care nu le-ar fi trăit; căci ei sînt aceia care au înțeles să separe lumina de umbră într-un mod cu totul diferit de cel al

făpturilor care ştiu să se bucure de viaţă, şi fiecare dintre ei a făcut-o pe calea lui proprie.

În aceste condiţii istorice generale se situează şi *Hyperionul* lui Hölderlin, un roman formativ în decursul căruia energia eroului pare mai degrabă să fi fost spulberată ; în care se afirmă un panteism artistic, încheiat totuşi prin fuga de viaţă şi de suferinţă, un roman al cărui discurs se deapănă ca o poezie lirică. Această lucrare depăşeşte, astfel, orice formă a metafizicii panteiste de pînă atunci şi orice regulă stabilită de poeţii noştri clasici. Pe cît de singuratică i-a fost viaţa, pe atît de singulară i-a fost opera. O încercare de a păşi înainte, spre noi modalităţi de simţire şi exprimare, iată ce constituie măreţia lui Hölderlin, acea măreţie prin care el pregăteşte modernismul.

Încet şi după multe prefaceri, romanul a fost terminat. După fragmentele de la Waltershausen şi Jena, mai apare unul ciudat, scris la Frankfurt, care vădeşte influenţa lui *William Lovell* de Tieck asupra elaborării temei. O scrisoare din vara lui 1798, în care poetul citează cîteva cuvinte mai importante ale lui Alabanda şi Hyperion, rămase aproape nealterate în partea finală a romanului, ar fi o indicaţie că la acea dată romanul era într-o fază foarte înaintată. În sfîrşit, în 1797 şi 1799, *Hyperion* apare în două volume.

Locul acţiunii este Grecia modernă. Pe Hölderlin trebuie să-l fi ispitit ideea de a îmbina amintirea elegiacă a măreţiei vechii Elade cu încercarea eroică de a reînvia acea măreţie. Evenimentul evocat avusese loc doar cu un sfert de veac în urmă. Poetul putea spera că eroul lui va stîrni mai mult interes decît acei „cavaleri buni de gură şi setoşi de aventuri", care mai delectau în acele zile pe cititorii germani. Complotul care pregătea insurecţia din Grecia şi desfăşurarea sumbră, marcată de laşitate şi de violenţă a acestui eveniment revoluţionar, constituiau fundalul potrivit pentru tragedia noilor idealuri umane, aşa cum le-au cunoscut Hölderlin şi prietenii săi, dezamăgiţi de mersul Revoluţiei Franceze. Contradicţia lăuntrică dintre masa poporului grec, strivită

şi decăzută sub apăsarea oprimării otomane şi idealismul eroic al lui Alabanda, Hyperion şi Diotima oglindeşte suferinţa şi zbuciumul politic al vremii, iar în catastrofa care zdrobeşte aceste figuri nobile, Hölderlin presimte soarta propriilor sale năzuinţe.

Folosind materialul militar-politic al istoriei acestor evenimente, Hölderlin înfăţişează conflictul lăuntric al lui Hyperion. Privirea retrospectivă spre anii de tinereţe ai eroului său dă naştere ansamblului unitar al dezvăluirii vieţii lui lăuntrice ; în ea apar, treptat, experienţele lui Hölderlin ; visurile sale privind activitatea politică îmbracă aici aspectul realităţii. Hyperion este Hölderlin însuşi. Personajele cu care Hyperion intră în contact sînt animate de o viaţă interioară a căror sursă o constituie amintirile lui Hölderlin. Urmărim, astfel, încă o dată, firul vieţii sale, tot aşa cum poetul cufundat în meditare o vede în oglinda poeziei. Hyperion spune odată că, în viaţă, perioadele de expansiune în bucuria de a trăi şi activa şi cele de retragere în sine se succed fără încetare. În acest ritm alternant de viaţă se desfăşoară romanul.

Anii de copilărie ! Întotdeauna Hölderlin şi-a amintit cu nostalgie de ei, de pacea şi libertatea lor, de vremea cînd „silnicia legii şi a destinului nu-l atinsese încă". Un mare dascăl îl călăuzeşte pe Hyperion să trăiască pentru realizarea unei umanităţi superioare ; amintirile despre Schiller şi Fichte răzbat aici. „Spiritul uman trebuie să fie pur, mare şi invincibil în exigenţele sale, niciînd nu trebuie să se plece în faţa forţelor naturii !" Prietenia îl întîmpină în persoana eroului Alabanda şi toate reminiscenţele din trecuta glorie elenă par să renască în acest caracter. Pentru făurirea personajului Alabanda, cea mai importantă sursă de inspiraţie pe tărîm literar o constituie marchizul de Posa, iar modelul real este filozoful Fichte. Asemenea lui Posa, Alabanda este mereu alături de prietenul său, îl împinge spre vîltoarea vieţii, iar după eşec, eroul puternic se jertfeşte pentru sufletul gingaş care i se încredinţase. Asemenea lui Fichte, Alabanda îl mînă către o viaţă ac-

tivă, profesiunea sa de credinţă fiind înrudită cu cea a lui Fichte. „Simt în mine o viaţă care nu mi-a fost dată de nici un zeu şi nici făurită de vreun muritor. Cred că existăm prin noi înşine.“ Eduard Burton, un personaj din *William Lovell* de Tieck şi-a exercitat apoi înrîurirea în sensul unei zugrăviri mai viu colorate a lui Alabanda. Din dăruirea fără limite a lui Hyperion, rezultă cele mai dureroase conflicte, iar pînă la urmă, despărţirea ; acest motiv a fost ulterior preluat de Jean Paul în *Vîrsta ingrată*. O primă versiune expune şi mai simplu destinul iniţial al lui Hyperion, folosind un stil încărcat de sentimentalism, iar schiţarea delicată, senină, copilăroasă a personajelor aminteşte de primele capitole din *Ofterdingen*.

Hyperion trăieşte, pentru prima oară despărţirea implicată în orice relaţie de viaţă. Este cuprins de o „îndelungată tristeţe maladivă“. Dar puterea tămăduitoare caracteristică vieţii şi tinereţii îşi spune pînă la urmă cuvîntul. „Nimic nu-i mai frumos decît reapariţia zorilor, pentru cel care a trecut printr-o astfel de moarte îndelungată, iar durerea, ca o soră, întîmpină bucuria care se arată la orizont.“ Se apropie primăvara. Încet, tiptil, Hyperion se ridică parcă de pe patul de suferinţă ; pieptul lui zvîcneşte de tainice speranţe, în somn are visuri minunate. Şi iată că într-o zi de primăvară îi iese în cale iubirea şi prin ea cunoaşte întreaga frumuseţe a vieţii. Cît de des au amintit poeţii din acea vreme faptul că abia această experienţă maturizează omul pentru o activitate rodnică ! Cînd Hölderlin a scris acest capitol al primului volum, cele trăite la Frankfurt îi umpleau sufletul, iar ceea ce a tăinuit prietenilor a putut împărtăşi prin intermediul romanului. Diotima îl ridică pe Hyperion la conştiinţa marii sale meniri. Încrederea ei îl face puternic. Fiinţa ei devine pentru el etalonul gîndirii şi acţiunii sale ; prezenţa ei îl determină pe cel închis în sine să-şi reveleze întreaga existenţă într-un cînt infinit. Infinitul i-a apărut în plin finit, divinul în temporal : „Lucrul cel mai frumos este lucrul cel mai sacru“. Asupra episoadelor acestei poveşti de dragoste se revarsă lumina unei amieze

a Sudului. Sînt clipe în care însăşi viaţa parcă se opreşte în loc.

Se va potoli oare acum neliniştea acestui suflet tînăr? Năzuinţa infinită nu poate fi satisfăcută, după Hölderlin, de nici un element finit, de nici o circumstanţă cu caracter finit. Dorul după o lume mai nobilă nu îşi găseşte satisfacţia în nici un individ. Acesta este noul sentiment de melancolie pe care-l exprimă Chateaubriand, Madame de Staël, Benjamin Constant şi Byron, pe un alt teren al gîndirii. „Ştii tu, spune Diotima, după ce tînjeşti? A trecut multă vreme de cînd acest lucru, căruia îi duci dorul, nu mai există, nu se poate spune cu precizie de cînd a pierit, dar el a fost şi este, există în tine. Tu cauţi o eră mai bună, cauţi o lume mult mai frumoasă."

Conflictul de maximă profunzime rezultat din raportul dintre acţiunea ideală şi lumea aşa cum există ea pretutindeni în Germania, e resimţit acum de Hyperion. Idealismul german din acele zile era împărţit în două tabere. Cultura noastră aristocratică era în flagrantă contradicţie cu jalnica situaţie politică. Schiller voia să rezolve această contradicţie prin răspîndirea culturii spirituale în popor, considerînd-o drept o condiţie necesară pentru a se păşi mai departe, spre libertatea politică. Fichte şi tineretul din Jena şi Tübingen luptau pentru schimbarea rînduielilor existente. Pe opoziţia dintre aceste tendinţe se bazează conflictul romanului. Hyperion, o natură blajină, sensibilă şi totuşi destul de impulsivă, cu înclinaţii spre poezie şi totodată spre eroism, se află între aceste două ipostaze. Privirea pătrunzătoare a Diotimei, deduce că el este menit să fie educatorul poporului său. „Din rădăcina umanităţii să răsară noua lume!" Pentru că el „a pierdut echilibrul frumoasei umanităţi", pentru că „a fost omul în suferinţă, omul în efervescenţă", îi va fi dat să lupte pentru făurirea unei umanităţi mai nobile, mai puternice, împăcată cu sine; căci, „o nouă divinitate, un nou viitor trebuie să vină". Atunci a ajuns la el chemarea de a lua parte la opera de eliberare. Diotima nu-l poate opri pe iubitul ei, el este antrenat în planu-

rile revoluţiei greceşti şi se consumă în conflictul dintre scopul ideal şi forţele brute, nedisciplinate, între exigenţele faţă de erou, care trebuie să acţioneze, fără scrupule, cu materialul uman dat, şi nobleţea lui lăuntrică. Astfel se apropie catastrofa. Hyperion trebuie să renunţe la cauza grecilor. Îi rămîne doar conştiinţa aristocratică, certitudinea că cel ce acţionează cu toată energia în viaţă găseşte tocmai în aceasta fericirea supremă. În eroul idealismului fichtean apare experienţa lui Nietzsche, care conchide că manifestarea forţei ca atare constituie cea mai profundă şi cea mai deplină bucurie.

Şi astfel în mijlocul luptei celor puternici şi glorioşi cu lumea de rînd, se afirmă o ultimă trăsătură a destinului uman. Pe aceasta Hölderlin a cunoscut-o de asemenea prin propria lui viaţă. Cînd, în cadrul realităţii, marile poziţii opuse se ciocnesc între ele, cînd dualitatea oricărei situaţii ce impune luarea unei hotărîri lasă să se întrevadă diferite modalităţi de rezolvare, la fiecare din acestea existînd o latură îndoielnică, chiar în relaţiile celor mai nobili dintre oameni intervin neînţelegeri şi, în cele din urmă, despărţirea. Hyperion, Diotima, Alabanda suferă toţi, unul din cauza celuilalt. Ei păstrează tăcerea unul faţă de celălalt şi cad astfel pe rînd, neajutoraţi, victima soartei nemiloase. În aceste situaţii fatale ale vieţii sufleteşti intervin elemente neprevăzute ale destinului, care se ivesc întotdeauna atunci cînd relaţiile de viaţă tulburîndu-se, precipită catastrofa. Ea duce la zdrobirea lăuntrică a lui Hyperion, la moartea iubitei şi a prietenului. Desfăşurarea acţiunii este magistrală. Ea impune conştiinţei cititorului viziunea metafizică a teribilei dualităţi proprii vieţii însăşi. Frumuseţea vieţii rezidă numai în relaţiile noastre cu oamenii ; dar în fiecare dintre acestea există tainic şi un element de separare, de care nu trebuie să ne atingem.

Numai acolo unde sentimentele noastre se pot desfăşura liber, fără să întîmpine opoziţie, printr-o dăruire faţă de natură, omul se poate elibera de suferinţa dragostei. Romanul se încheie cu această experienţă ultimă şi de maximă profunzime a lui Hölderlin. Ceea ce rămîne în

urma acestei dăruiri este strădania zadarnică de a găsi fericirea printre oameni, după cum din identificarea cu natura rezultă izolarea de oameni. Și așa cum Hyperion renunță la sine pentru a se contopi cu natura, el trăiește intens, cu o energie primejdioasă dominația marilor ei forțe. Aceste forțe trăiesc în fantezia lui, ca în miturile grecești.

Romanele de evoluție psihologică germane din vremea aceea prezentau eroul îndeobște pînă în momentul cînd acesta trebuia să acționeze și să intervină în lume ; și *Wilhelm Meister* sfîrșea inițial astfel. Sfîrșitul lui *Hyperion* amintește de acela al romanului *Heinrich cel verde (Der Grüne Heinrich)* al lui Gottfried Keller. Dar în timp ce Keller a simțit nevoia să configureze sfîrșitul cît mai limpede, Hölderlin a lăsat la latitudinea cititorului să interpreteze cuvintele sale enigmatice. La prima vedere, s-ar părea că singuratica, inactiva și lipsita de speranță contopire a lui Hyperion cu natura reprezintă sfîrșitul existenței lui volitive și active, ca o negare a vieții lumești prin refugierea sa într-o existență de ermit de o natură cu totul aparte. Și totuși, îmi pare că unele pasaje pledează pentru o altfel de interpretare. Murind, Diotima prezice, ca o vizionară, cum Hyperion va renaște din prăbușirea viselor sale — „ceasurile poeziei germinează de pe acum în tine". Totodată, prefața romanului definește drept obiect al acestuia „consumarea disonanțelor într-un anumit caracter". Aceste cuvinte pot fi înțelese în sensul că dualitatea naturii lui Hyperion, bazată pe cele două ipostaze ale făpturii sale, este acum rezolvată, iar în relația recîștigată cu natura atottămăduitoare, se creează fundamentul pentru o acțiune mai înaltă. „Din moment ce existența lumii constă în alternanța dintre deschidere și închidere, expansiune și retragere în sine, de ce nu s-ar întîmpla același lucru și în inima omului ?" Ultimele cuvinte ale romanului se referă și ele la acest ritm de viață ; ele indică o continuare care-l va duce pe erou spre noi situații. Poetul nu a simțit nevoia să deschidă cititorului perspectiva spre acest viitor.

Romanul face o trecere de la epoca lui *Wilhelm Meister, Ofterdingen, Sternbald* spre aceea a lui Hegel, Schopenhauer şi Nietzsche. *Hyperion* este un roman filozofic, dar nu în sensul preconizat în romanele sale de Wieland şi şcoala sa. Problema lui nu este aceea a conflictului plicticos dintre puncte de vedere istorice gata constituite, aşa cum au fost consemnate şi transmise de istoria filozofiei. Nici un fel de şablon, nici un sistem transmis din trecut, nici o apreciere tradiţională a valorilor existenţei nu stau între el şi existenţă însăşi. Viaţa pune la încercare, în acelaşi fel, pe fiecare dintre personajele lui. Romanul lui Hölderlin nu vrea să exprime abstract ceea ce constituie în orice moment şi în orice loc unde a existat viaţa, caracterul acesteia, el vrea să-l evidenţieze prin destinul personajelor sale.

În fiecare existenţă individuală există o dualitate. Este un fenomen datorat unei forţe care se manifestă în natură şi, ca atare, are o valoare infinită. Deoarece se manifestă însă în mod izolat, finit, individual, limitat de o altă existenţă izolată şi separat de oricare altă existenţă care trăieşte doar pentru sine, fericirii şi frumuseţii sale le este dată o limită şi implicit suferinţa.

Acel Totul—Unul, care se separă înlăuntrul său, este vestit prin Hyperion. Nu este vorba aci de o doctrină metafizică, ci de experienţa unui artist iubitor de frumos. În splendoarea naturii, în interioritatea unui om bun şi puternic, în simţămîntul de bucurie pe care îl conferă forţa, în fiecare clipă de fericire supremă se dezvăluie o calitate a esenţei lucrurilor, care ne atrage, în dragoste şi reculegere, către el ; cel mai profund însă ni se dezvăluie aceasta în contopirea totală între oameni, cu atît mai profund cu cît este mai desăvîrşită. Vechea teorie a lui Hölderlin privind unitatea lumii bazată pe iubire, apare aici într-o formă panteistă. Toate poeziile marilor poeţi, operele tuturor genurilor artistice vorbesc despre această profunzime inerentă lucrurilor. În fiecare individ există o valoare autonomă. Tezele lui Hölderlin coincid cu monologurile lui Schleiermacher pînă şi în ce priveşte cuvintele, formulările. „Ce mai re-

prezintă o pierdere, din moment ce omul se regăsește în propria lui lume ? în noi e totul. Ce-i pasă deci omului dacă-i cade un fir de păr din cap ? De ce se zbate atîta să fie rob, cînd ar putea să fie zeu ?" Tocmai ideea de mai tîrziu a lui Schelling de a vedea în artă organul pentru înțelegerea esenței divine a lumii, este propovăduită de Hölderlin. Chiar și mistica panteistă a lui Hegel a fost anticipată de Hölderlin.

Tot astfel, Hölderlin vorbește ca poet despre caracterul finit și suferințele lumii, cu o energie rezultată din propria experiență. În timp ce eternul pătrunde în desfășurarea temporală, apariția sa este supusă suferinței proprii vremelniciei. Chiar în clipa fericirii sale supreme, cînd Hyperion atinge pentru prima oară buzele Diotimei, el cunoaște sfîrșitul acelei fericiri. Prima versiune a lui *Empedocle*, la care a lucrat concomitent cu elaborarea lui *Hyperion*, exprimă ideea că tot ce este legat de legea succesiunii duce la nemulțumire, nestatornicie și nefericire. Este caracteristic faptul că în *Hyperion*, concepția despre Tot-Unul revine la formula lui Heraclit, care, în mijlocul bucuriei panteiste de a trăi, dominante în insulele și pe coastele ionice, a dat o expresie puternică simțămîntului tragic al vremelniciei, izvorît din desfășurarea temporală a existenței. Mergînd mai departe, prin faptul că Unul se descompune devenind pluralitate, conflictul dintre forțele izolate rezultate devine însăși forma vieții. Iar în acest conflict, masa și brutalitatea dobîndesc în mod necesar preponderența asupra naturilor nobile și idealiste. Cei aleși, cei buni din lumea aceasta trebuie să sufere, tocmai pentru că sînt astfel structurați. Barbarii din jurul nostru distrug cele mai de preț forțe ale noastre, încă înainte ca acestea să se fi cristalizat. Este primejdios „să expui întregu-ți suflet, fie în dragoste, fie în muncă, realității distrugătoare". Cu cît un suflet este mai pur, cu atît el este mai gingaș, mai vulnerabil. Din aceasta rezultă conștiința aristocratică a lui Hölderlin prin care este înrudit cu Nietzsche. Nu pentru a încerca să înrîurească asupra națiunii sale năzuiește el să creeze o mare operă de artă, ci pentru a-și împlini dorul sufletului înse-

tat de perfecţiune. Ar fi inutil să vrei să-i îndrepţi pe barbari, important este să-i ţii departe de opera oamenilor de seamă. Şi pe de altă parte : deoarece fiecare dintre aceşti oameni din mulţime este un individ, el este în străfundurile fiinţei sale un singuratic, separat de ceilalţi. „Pentru sufletul tumultuos al omului, nu există patrie". Ne mînă parcă ceva să ieşim din condiţiile noastre obişnuite şi „să ne aruncăm în înstrăinarea rece a vreunei alte lumi", „în noaptea necunoscutului". Da, există în noi un impuls tainic, primejdios „de a ucide bucuriile înrudirilor". În sfîrşit, din însăşi legea individualizării rezultă contradicţia profundă din sufletul nostru, între năzuinţa spre infinit şi fericirea dată de limitare.

Dacă privim fiinţa noastră în ansamblul ei, ne dăm seama că plenitudinea vieţii este legată de intensitatea suferinţei. „Cu cît mai de neînţeles este suferinţa unui om, cu atît mai de neînţeles de puternic este el." Pentru Hölderlin există „un vechi şi puternic cuvînt al destinului, potrivit căruia sufletul cunoaşte o nouă fericire atunci cînd îndură şi rezistă pînă în străfundul durerii" şi „asemenea cîntecului privighetorii în noapte, abia în suferinţa adîncă răsună divinul cînt al lumii".

Cît de ciudată este relaţia dintre acest roman şi lucrările filozofice din acea vreme !

În 1795, în lucrarea sa despre eu ca principiu al filozofiei, Schelling elaborează o primă formă a panteismului său. Această orientare a sa devine publică abia după ce fragmentul din *Hyperion* care conţinea încă de pe atunci panteismul lui Hölderlin apăruse în *Thalia*. Punctul de pornire al panteismului lui Schelling rezida în legitatea general valabilă a eului care-l depăşeşte pe individ. Panteismul lui Hölderlin era deci cu totul străin de acela al lui Schelling. Condiţiile sale exterioare erau bazate pe mişcarea literară şi poetică generală a vremii. Shaftesbury, Hemsterhuys, Herder, *Werther* de Goethe şi fragmentul lui *Faust* din 1790 al lui Goethe, scrisorile filozofice ale lui Schiller sînt pietre de hotar ale acestei mişcări. În cadrul ei s-a dezvoltat concepţia panteistă despre lume şi acesteia îi venea acum în întîmpinare

specificul poetic al lui Hölderlin. Fiecare etapă a acestui roman arată dăinuirea, în spiritul lui Hölderlin, a teoriei sale despre Totul și Unul. Chiar potrivit fragmentului din *Thalia*, din destinul spiritului apare marea experiență a eliberării sufletului prin dăruirea sa către acel tot și, în această privință, pînă la ultima versiune a romanului nu s-a schimbat nimic. Kant și Fichte l-au obligat însă într-o vreme de a da o justificare acestui punct de vedere.

Din perioada de la Jena, cînd Fichte a avut cea mai mare înrîurire asupra lui, ne-a rămas un remarcabil document, relevînd trei laturi ale modului în care Hölderlin a abordat această problemă ; el recunoaște ideea de bază a lui Fichte ; ceea ce există pentru eu, reprezintă fenomenul său ; dar adeziunea sa entuziastă față de Platon îi deschide perspectiva asupra unei lumi inteligibile aflate dincolo de eul finit. „Spiritul pur nu se ocupă cu materia, dar nici nu este conștient de vreun lucru, pentru el lumea nu există, căci în afara lui nu există nimic.“ Deoarece în eul finit, tocmai din cauza limitării sale, apare pentru prima oară conștiința, acest eu s-ar degrada, dacă nevoia sa de iubire n-ar întîlni frumosul din lume. Astfel, poetul își impune față de Fichte și în cazul de față, teoria lui despre Totul — Unul. Ce impresie trebuie să fi făcut asupra lui cînd, întorcîndu-se în patrie, l-a întîlnit pe Schelling și i-a citit scrierile ! Tocmai atunci acesta a deschis o cale filozofiei care ducea de la eu la Totul — Unul.

Mai adîncă însă decît concordanța ideilor sale cu ale lui Schelling este înrudirea de idei care-l leagă pe Hölderlin de Hegel ; iar această înrudire este cu atît mai izbitoare cu cît influența exterioară a lui Hegel asupra prietenului său poet poate fi dovedită abia în volumul al doilea al lui *Hyperion*. În Elveția, Hegel și-a completat studiile sale teologice cu idei care vădesc o remarcabilă înrudire cu cele ale romanului nostru. Și el pornea de la opoziția și antagonismul a tot ce este finit. Vieții, ca atare, îi este dată durerea. Scopul oricărei evoluții superioare trebuie să fie înlăturarea acestor se-

părări. Concepţia care se materializează în acţiunile izolate exercitate asupra obiectelor rămîne întotdeauna limitată, determinată de punctul care marchează anularea separării. O formă mai înaltă de unire a ceea ce este separat, o constituie iubirea. Dar şi în cadrul ei, separarea indivizilor unul de altul şi de lume nu este înlăturată. Zadarnic caută sufletul ales satisfacţia în dăruire, în lacrimi de compasiune, în necontenite acţiuni de binefacere. Chiar în unirea cea mai deplină a oamenilor separarea continuă să existe — „aceasta este legea umanităţii". Abia conştiinţa religioasă a interdependenţei a tot ce e viu în cadrul iubirii înlătură orice fel de separări. Concordanţa dintre poet şi filozof îşi are originea în înrudirea metodelor lor. Şi Hegel a luat ca bază viaţa. Cu ajutorul categoriilor rezultate din viaţă, el determină absolutul. Şi astfel, el concepe, ca momente ale absolutului, unitatea, contrapunerea, reflecţia despre sine însuşi, durerea contrapunerii, progresiunea conştiinţei către momentul înglobării. Dar toate acestea şi încă alte idei ale lui Hegel, înrudite cu cele ale lui Hölderlin, au rămas printre hîrtiile acestuia din urmă. Şederea concomitentă la Frankfurt a celor doi prieteni nu a influenţat asupra ideilor mai sus menţionate ale lui Hölderlin, căci Hegel a venit la Frankfurt în ianuarie 1797, în timp ce volumul întîi din *Hyperion*, care cuprindea toate aceste idei, a apărut încă în vremea Paştelui. Poezia lui Hegel *Eleusis* conţinea vagi aluzii panteiste. „Mă dăruiesc nemărginirii. / În ea exist, sînt totul, sînt numai ea. / Iar gîndul cînd se-ntoarce, străin îi pare, / Îl îngrozeşte infinitul, /Uimit, el nu poate cuprinde / Abisul acestei contemplări." Divinitatea devine vizibilă, capătă un chip numai în mitul grecesc. Aceste sugestii puteau doar să-l întărească pe poet în gîndirea lui, dar nu-i aduceau nimic nou.

Din această frămîntare sufletească a lui Hölderlin a rezultat fundamentarea teoriei despre Totul—Unul, aşa cum o găsim în romanul definitivat. Hölderlin stabileşte relaţia dintre intelect şi raţiune, pe de o parte, şi concepţia asupra acelui Totul-Unul, aşa cum i se revelează

ea poetului în momentele sale de entuziasm în fața frumuseții lumii. Intelecțiunea este doar „recunoașterea a ceea ce există", adică reflecția asupra a ceea ce este dat din punct de vedere empiric. Rațiunea este pentru el activitatea spirituală, a cărei eficiență a constatat-o în elaborarea sistemului lui Fichte : „Promovarea unui progres infinit, în unirea și diferențierea unui material posibil". Ambele, atît intelectul cît și rațiunea, sînt în sine incapabile să cuprindă acest infinit. Dar acolo unde entuziasmul artistului trăiește frumosul, i se dezvăluie și esența divină. Căci acel Unul, care în multitudinea diferențierilor sale apare ca un întreg, este frumosul, și în această ipostază se dezvăluie, totodată esența divină. Astfel, filozofia devine posibilă abia prin trăirea frumosului în artă ; ea descompune conținutul acestei trăiri în elementele ei componente, iar apoi gîndește la acele elemente izolate reunindu-le iarăși într-un tot ; și astfel, poetul pătrunde prin cunoaștere în adîncurile acelui Totul-Unul. Așadar, la Hölderlin și în mod asemănător la Schelling, relația dintre artă și filozofie este aceeași ca și relația dintre religie și filozofie la Schleiermacher. „Poezia este începutul și sfîrșitul filozofiei." Forța creatoare există numai în entuziasm. Arta este totodată sorgintea religiei.

De aceea, filozofia nu putea apare decît în Grecia. Pentru egiptean, lucrul suprem este „o putere ascunsă, o enigmă înspăimîntătoare" ; „Isis cea întunecată și fără de grai este un infinit pustiu". Cei din Nord îndeamnă spiritul să se cufunde înlăuntrul său ; prea de timpuriu „se-ntoarce spiritul spre sine însuși" ; aici domnește intelectul și rațiunea, deci cugetarea. Teze care mai tîrziu apar întocmai la Hegel. Amîndoi sînt de acord și în năzuința spre o nouă biserică, ce va aduce omenirii o armonie lăuntrică. Ea va vesti, după Hölderlin, o religie a frumosului și aceasta va fi începutul unei noi istorii mondiale.

Forma artistică a operei izvorăște din misiunea ei de a exprima sensul vieții cu ajutorul materialului dat de evenimente. Hyperion, în care s-a desăvîrșit un proces

de evoluţie psihologică şi care ajuns la capătul experienţelor sale izbuteşte să înţeleagă semnificaţia lor, trebuie să povestească el însuşi cele trăite. El le istoriseşte în scrisori către un prieten, care iau, pînă la urmă, forma mărturisirilor unui singuratec. Artificiul prin care Hölderlin rezolvă această sarcină filozofică a poeziei sale constă în aceea că desfăşurarea vieţii în succesiunea ei, aşa cum este înfăţişată în seria de scrisori, este cuprinsă în conştiinţa sintetică a unei priviri retrospective. Lupta a ajuns la sfîrşitul ei, Hyperion priveşte însingurat înapoi, despărţit de oameni, dar primit în unitatea religioasă a naturii. Încă răscolit de încercările prin care a trecut, el retrăieşte cele întîmplate ca pe o realitate actuală. În acelaşi timp, totul intră pentru el în relaţie cu simţămîntul care a pus acum deplină stăpînire pe el: el îşi dăruie pe de-a-ntregul existenţa sa trecătoare atotcuprinzătoarei, eternei naturi. Ea este pretutindeni şi a fost dintotdeauna, e spectatoarea a tot ce a existat în trecut. Acesta constituie nota fundamentală a fiecărei scrisori. Ea creşte şi înfloreşte în jurul ermitului singuratic, ca şi atunci cînd a văzut-o pe Diotima în cea dintîi primăvară. Iar cufundarea în veşnica armonie a naturii, în care toată lupta vieţii s-a consumat, pătrunde în scenele de natură, care însoţesc destinele cele mai înălţătoare şi totodată cele mai cumplite ale personajelor sale. Astfel ia naştere o formă narativă de un efect deosebit; un amestec aparte de sentimente, care constituie atmosfera dominantă a romanului; în însuşi centrul viziunii asupra alternanţelor vieţii se menţine conştiinţa infinităţii. Primele cuvinte ale romanului erau închinate naturii infinite şi tot ei îi sînt dedicate şi cele din urmă. Fenomene sînt reflexele luminii în apă, fugara văpaie a apusului de soare pe crestele munţilor, jocul vîntului printre ramuri. „O, tu, natură, cu zeii tăi! Am visat pînă la capăt visul despre rosturile omeneşti şi spun că numai tu trăieşti şi că tot ce au izbutit să obţină, tot ce au născocit cei fără de pace se topeşte la flăcările tale ca boabele de ceară"; „O suflete! Suflete! Frumuseţe a lumii! Tu cea indestructibilă, cea fermecătoare, cea

veşnic tînără ! Tu eşti : căci ce înseamnă moartea şi toată durerea omenească ? Ah ! cîte vorbe goale rostit-au cei ciudaţi ! Doară tot ce se întîmplă izvorăşte din desfătare şi totul sfîrşeşte în pace. Disonanţele lumii sînt ca vrajba îndrăgostiţilor. În mijlocul luptei stă împăcarea şi tot ce este despărţit se reîntîlneşte."

Cadenţele acestui imn cu care romanul se încheie marchează toate momentele deosebite ale lui *Hyperion*. Este artificiul cel mai specific al lui Hölderlin. Ritmul limbajului în structurarea tragediei este pentru el un simbol al celui mai înalt şi desăvîrşit concept al filozofiei sale — ritmul vieţii însăşi. În el, poetul vedea expresia legii care guvernează mişcarea vieţii, tot aşa cum Hegel a descoperit această lege în progresul dialectic al noţiunilor. Dacă Hölderlin şi-a publicat abia mai tîrziu teoriei profunde despre ritmul care străbate Totul pînă la versul poetului, în schimb simţămîntul acestei corelaţii se manifestă, la el, încă din perioada de finisare a lui *Hyperion*. Desigur că în acest proces, se şi prefiguraseră anumite concepte în această privinţă. Forma artistică a lui *Hyperion* are un evident caracter simbolic. Ea se înrudeşte cu aceea a lui *Zarathustra* de Nietzsche.

Nietzsche a suferit influenţa lui Hölderlin chiar în anii hotărîtori ai vieţii sale. Cînd elevul de şaptesprezece ani al gimnaziului Schulpforta a fost chemat să vorbească despre poetul lui preferat, el l-a numit pe Hölderlin ; dealtfel, la *Hyperion* s-a referit şi mai tîrziu. Iar cînd în *Zarathustra* şi-a dezvoltat în mod poetic concepţia despre viaţă, romanul filozofic a lui Hölderlin este cel ce l-a influenţat, de la ideea de bază şi pînă la forma lucrării, şi chiar la expresiile folosite. Stilul ambilor scriitori este muzical. Ei scriu amîndoi pentru cititori, care nu parcurg textul „doar cu ochii". Ei făuresc, pentru ceea ce vor să exprime, cuvinte noi, temîndu-se de formulele tocite de excesivă folosinţă ; şi totuşi, ambii au sentimentul că tocmai ceea ce îi emoţionează mai profund rămîne mereu neexprimat. Obiectul amîndurora este lumea lăuntrică şi ei caută metaforele cele mai cutezătoare pentru a o scoate la lumină. Trăiesc marea an-

titează între umanitatea superioară, care va veni cîndva, în toată frumusețea ei, cu erorile și forța ei de-atunci, și vulgaritatea ce ne înconjoară și care ne schilodește în sute de feluri înfățișarea sufletului. Astfel, stilul lor se desfășoară în antiteze, ei obțin efecte prin trecerea de la ditirambi la ironii. Ditirambii lor sînt poezii în proză, iar ironia — un joc artistic suveran cu dușmanii lor. Dar, asemenea lui Nietzsche, Hölderlin știe să dea la iveală concret, să vizualizeze, ca într-o strălucire, o stare sufletească ; nici el nu poate să înfățișeze un personaj în lumina liniștită a zilei. Eroii romanului sînt, toți, asemenea umbrelor. Viața lor interioară se manifestă sub semnul momentului izolat. Nici un contur exterior nu vine în ajutorul fanteziei, pentru a-i detașa mai plastic. În acea accepție superioară în care poetul este un creator de personaje și acțiuni, Hölderlin nu se dovedește a fi în *Hyperion* un adevărat poet.

Tragedia Empedocle

Empedocle de Hölderlin este o continuare a dramei vieții sufletești proprie creației lui Sofocle, Racine și Goethe. El trece dincolo de ei, păşind pe o cale cu țel necunoscut, obținînd efecte noi și de o intensitate excepțională, neîntrecute de nimeni nici pînă în zilele noastre. Cercetînd fragmentele acestei tragedii, e necesar să înlăturăm din conștiință orice amintiri despre acțiunea de mare anvergură a lui Shakespeare, desfășurîndu-și în exterior plenitudinea, orice reminiscențe privind regulile și formele artistice proprii lui Lessing și Schiller și orice judecăți care, pornind de la asemenea etaloane, ar aprecia drama lui Hölderlin ca nedramatică. Căci el nu intenționează să prezinte destine ieșite din comun, pasiuni excentrice, scene de viață intens colorate. El trece dincolo de sfera în care omul este condiționat de relația cu lumea exterioară, spre ceea ce dorim de la aceasta sau spre ceea ce ne apasă în ea — spre un destin exterior. El vrea să arate ce ia naștere și crește mereu

în omul care meditează atunci cînd pasiunile individuale nu acționează. Este vorba de confruntarea cu existența noastră precis condiționată, cu necesitățile vieții, așa cum rezultă ele din relația noastră cu forțele invizibile. Această confruntare este aceeași în fiecare dintre noi : premisele ei rezidă în ceea ce este identic în fiecare din noi și în ceea ce ne condiționează din afară, ca relația cea mai generală a existenței în raport cu lumea. Ea exprimă problema dezbătută deopotrivă în odăița liniștită a oamenilor simpli, ca și în palatele regilor ; dezvăluie ceea ce există întotdeauna acolo unde omul descoperă, în forțele care acționează asupra lui, relațiile generale și ultime ale existenței umane față de forțele lumii și forțele superioare. Această confruntare nu are loc într-o perioadă limitată, ea este produsă iar și iar de ceea ce ne dă satisfacții, ne face să suferim, de experiențele prin care trecem, ea ne poartă treptat spre profunzimi tot mai mari ele vieții. Este însăși istoria sufletului nostru, mai importantă decît toate pasiunile și succesele noastre particulare. Atunci cînd această confruntare se desfășoară în sufletul unui om, el este suveran și singur, iar agitația zgomotoasă a lumii ajunge la el doar de departe și estompată. Iar atunci cînd omul trăiește această confruntare, în cea mai autentică, puternică și superioară formă, ea îl eliberează, într-un fel sau altul, de toate condiționările existenței, ridicîndu-l în sferele libertății, chiar dacă acestea înseamnă moartea.

Luînd hotărîrea de a scrie o astfel de dramă, Hölderlin a căutat, ca și Goethe în *Ifigenia*, o formă modernă de interiorizare a ceea ce fusese cîndva teatrul atic. Dat fiind că originea acestuia rezida în religiozitatea greacă, el l-a înfățișat pe om în cele mai înalte relații ale sale cu forțele divine. Misiune măreață : să reînnoiești splendoarea tragediei antice, în sensul ei religios cel mai adînc ! Și anume în sensul că exterioritatea conceptelor de soartă și ispășire făceau loc unei concepții religioase în stare să satisfacă aspirațiile conștiinței moderne.

În *Hyperion* era reprezentată îmbinarea ideii eroismului cu o religiozitate panteistă. Ea a fost rezultatul confruntării lui Hölderlin cu viaţa, pe care s-a edificat ulterior şi *Empedocle*. Cunoaşterea istorică nu poate stabili în ce mod a conlucrat talentul lui Hölderlin cu forţele istorice care au influenţat procesul elaborării concepţiei sale despre eroism. În istoria vieţii sale, abia trecerea de la această idee la panteismul său religos, noua legătură stabilită între ele, a devenit evidentă pentru noi. Această trecere a fost clarificată prin *Hyperion*.

Regăsind în tragedia antică şi mai ales în dramele oedipiene ale lui Sofocle un climat sufletesc înrudit, creat de ideea transfigurării eroului prin moarte şi de harul ce se degajă din ea, poetul a văzut în aceasta posibilitatea făuririi unei mari tragedi religioase, capabilă să dea trăirii sale cea mai înaltă expresie şi să înfăţişeze într-o formă desăvîrşită trăsături ale lumii văzute printr-o optică nouă. El plănuise cîndva să scrie o tragedie, avîndu-l pe Socrate ca erou şi reprezentînd în final moartea de bunăvoie a acestuia — aşa cum apare ea şi în dialogurile lui Platon. Tema lui Empedocle, odată găsită, i-a oferit însă prilejul să exprime tot ce avea de spus printr-un simbol grandios. O figură puternică, născută pe pămîntul Greciei, de fapt, un poet, un metafizician, antrenat de situaţia polisului * său într-o acţiune reformatoare, şi care străbate viaţa ca o vijelie, pentru a o sfîrşi prin sinucidere, aruncîndu-se în Etna.

Ideea acestei tragedii l-a preocupat pe Hölderlin în cel mai înalt grad, chiar în timp ce lucra la *Hyperion*. Acţiunea romanului filozofic se desfăşura în condiţiile bine definite ale vieţii moderne, ale situaţiei în care trăia eroul şi în împrejurările în care acesta era transpus ; efectul se irosea şi se pierdea într-un deznodămînt vag. Forma şi subiectul noii tragedii ar fi permis trecerea dramatică de la o viaţă intensă spre un sfîrşit

* Oraş stat în Grecia antică (n.t.).

tragic. *Hyperion* însuşi ne oferă o mărturie că tocmai acesta era modul în care Hölderlin vedea legătura lăuntrică dintre cele două opere ale sale. „Ieri am fost sus pe Etna. Mi-am amintit atunci de marele sicilian care, sătul să-şi numere ceasurile vieţii, familiarizat cu adîncurile sufletului lumii, s-a aruncat acolo în abisul splendidelor flăcări, în plină sete temerară a vieţii." „Dar trebuie să te socoţi mai presus decît mă socot eu, pentru ca, nechemat, să zbori spre inima naturii." În măsura în care dramele *Hyperion* şi *Empedocle* sînt legate lăuntric şi temporal de sufletul poetului, ambele lucrări sînt dominate de *aceeaşi* stare de spirit fundamentală, în care setea de viaţă şi acţiune se îmbină cu dorul de moarte. Cîteva versuri ale lui Hölderlin, care coincid cu perioada de zămislire a tragediei, exprimă felul în care poetul a considerat această îmbinare ca o trăsătură fundamentală a fiinţei eroului său.

Cauţi viaţa, o cauţi şi focul divin
Fulgeră, sare din sorb de pămînt
Şi, cutremurat de dorinţă,
Tu-n vîlvătăile Etnei te-arunci

Şi-astfel se topeşte-n vin nestemata
Reginei trufaşe : poftească ! De n-ai fi
Jerfit, o poete, comoara-ţi
În spumegătorul potir !

*

Dar sfînt îmi eşti, ca pămînteasca forţă
Ce te-a răpit, sacrificînd un temerar,
Eroul eu l-aş însoţi-n adîncuri,
Pe loc de nu m-ar ţintui iubirea.

Prima referire a lui Hölderlin la elaborarea tragediei *Empedocle* datează de la sfîrşitul verii lui 1797. El întocmise atunci, în amănunt, „întregul proiect" al acestei tragedii. Un astfel de proiect s-a şi păstrat. Ca şi în toate prelucrările ulterioare, şi de astă dată un conflict exterior este legat de o contradicţie emanînd chiar din

sufletul eroului, pentru ca astfel sinuciderea lui Empedocle să fie justificată. Geniul este în vrajbă cu lumea deoarece este incapabil să îndure „meschinăria umană" și din cauza incapacității oamenilor de a admite superioritatea lui. Este, dealtfel, tema lui Schopenhauer și, înaintea lui, a romanticilor. În el însuși mocnește conflictul între idealul totalității și armoniei existenței, pe de o parte, și necesitatea de a te irosi în activități mărunte, pe de altă parte. El ar vrea să trăiească „în deplină armonie cu tot ce-i viu, cu o inimă omniprezentă, profund ca un zeu și desfășurîndu-se totodată în deplină libertate". Dar situația lui deosebită, oricît de frumoasă ar fi fost, „tocmai pentru că era deosebită", tocmai pentru că, acceptînd-o ca atare, legat fiind de legea succesiunii, îl transpune „într-o existență unilaterală", astfel încît, în cele din urmă, îl face nemulțumit, nestatornic, nefericit. Atunci cînd frămîntările provocate de această mărginire îl încolțesc tot mai aprig, el hotărăște „să se unească cu natura infinită" printr-o moarte liber consimțită. Din acest moment, conflictele exterioare își pierd pentru el orice însemnătate ; el consideră moartea „ca o necesitate lăuntrică" izvorîtă chiar din străfundurile ființei sale. Dar dacă acest proiect transpune centrul de greutate al dramei în nararea vieții lăuntrice a lui Empedocle, intenția construcției dramatice a piesei nu este în concordanță cu acest proiect căci cadrul în care urma să se desfășoare piesa consta din scene de familie, alternate cu scene populare și dialoguri. În ciuda amplei motivări, hotărîrea lui Empedocle rămîne lipsită pînă la urmă de o justificare interioară, astfel că Hölderlin s-a văzut nevoit să renunțe la acest proiect.

Date precise în legătură cu elaborarea acestei tragedii datează abia din perioada ulterioară mutării lui la Homburg. Toate speranțele lui de viață se legau acum de acest proiect. „Aceasta va fi ultima mea încercare de a-mi afirma valoarea pe o cale proprie". „Și-a consacrat apoi, în mod constant, cea mai mare parte a timpului" acestei lucrări. Intenționa, pe atunci, să publice totul în primele numere ale revistei pe care o proiecta.

În manuscrisele tragediei, care ne-au parvenit, există un plan de ansamblu, integral elaborat, care cuprinde scenele, de la începutul acțiunii pînă la despărțirea lui Empedocle de elevul său favorit, Pausanias ; nu lipsesc decît scenele finale ale sinuciderii sale. Putem presupune că este vorba de versiunea tragediei la care s-a referit în iunie 1799, cînd scria că tragedia e terminată, cu excepția ultimului act. De asemenea, nu rămîne nici o îndoială că unele scene ale unei alte versiuni în care preotul este ridicat la nivelul unui om atotputernic, devenind astfel un adversar demn de Empedocle și unde tratarea mai liberă a versurilor îl apropie de *Prometeul* lui Goethe, deși au fost scrise mai tîrziu, aparțin aceluiași plan inițial. Nu mă încumet să fac alte presupuneri în ce privește condiționarea istorică și alcătuirea materialului existent. Încerc doar să explic raportul interior prin care sînt corelate în tragedie tema, trăirile, ideile și forma poetică.

În istorie, figura lui Empedocle face parte din categoria spiritelor reformatoare care, în raport cu știința, au propovăduit o formă mistică a credinței și în cadrul acesteia un mod de a trăi bazat pe religie. Astfel, el ne apare ca filozof, poet, sacerdot, orator, om de stat și de asemenea ca medic. El propovăduia o forță a iubirii care să țină Universul în legăturile puternice ale armoniei, o înrudire interioară a tot ce este viu, metempsihoza ; aceste vederi sînt atît de înrudite cu religiozitatea lui Hölderlin, încît și ele trebuiau să-l atragă spre poetul și vizionarul grec. Făcea parte dintr-o familie nobilă, originară din Agrigento, în Sicilia, și a luat parte la răsturnarea scurtei stăpîniri a aristocraților ; a devenit conducătorul politic al partidului democrat, pe care l-a condus la victorie. A refuzat tronul ce i-a fost oferit. În cele din urmă, adversarii l-au silit să-și părăsească patria. În imaginea puternicei lui personalități, se strecoară o trăsătură proprie greu de tălmăcit, care este exprimată în unul din așa-numitele sale cîntece de pocăință. „Păşesc acum în fața voastră ca zeu nemuritor și nu ca simplu muritor ; sînt pretutindeni onorat ca atare, mi

se împletesc cununi alcătuite din flori şi panglici. De îndată ce, urmat de bărbaţi şi femei, străbat oraşe înfloritoare, oamenii mi se închină şi mă urmează cu miile, pentru a afla calea ce duce la mîntuire. Unii doresc oracole, alţii tămăduirea a nenumărate boli." El afirmă că ar fi mai presus decît „oamenii muritori, sortiţi nenumăratelor calamităţi". Ne apare astfel, asemeni lui Paracelsus, ca un om pentru care semnificaţia spirituală, o mîndrie nemăsurată, închipuiri mistice cu privire la dominaţia asupra naturii se îmbină în mod ciudat cu şarlatania. Înclinaţia grecilor spre fabulaţie a ţesut în jurul lui legende cucernice, punîndu-l totuşi într-o lumină întrucîtva batjocoritoare. Diogenes Laertius, care a adunat toate clevetirile spuse pe socoteala lui, ne vorbeşte de trufia sa fără margini, de atitudinea sa regească şi de gravitatea solemnă a chipului şi a cuvintelor sale. Printre diferitele spuse cu privire la sfîrşitul magului, a figurat şi bîrfeala, vădit răutăcioasă după care s-ar fi aruncat în Etna.

Din acest material de bază existent, Hölderlin a plămădit chipul unui supraom care, dominînd natura şi viaţa, cu o forţă de nestăvilit, a ştiut să şi le supună ; gîndind, acţionînd şi desfătîndu-se, a descoperit ce este viaţa, a trăit toate experienţele lui Hyperion, la o scară mult mărită, mai cuprinzătoare, părăsind viaţa atunci cînd ea i-a apărut searbădă şi dezgustătoare, în ipostaza unui om mult mai puternic decît cel dintîi. Hölderlin a dat glas, prin acest Empedocle, tuturor suferinţelor geniului, folosind un limbaj care, prin simplitatea lui, impresionează mai puternic decît cel al lui Hyperion ; a îmbinat sunete pe care, înaintea lui, doar Goethe le-a folosit pentru a face auzite astfel de patimi. Personajul este înconjurat de un decor grandios : scene populare siciliene, pline de dinamism, grădini meridionale, vegetaţie luxuriantă, un peisaj din jurul Etnei şi apoi chiar înălţimile acestui munte mirific. Veneraţia ba chiar adoraţia, constituie învăluitoarea atmosferă a unei astfel de existenţe, iar sentimentele respective sînt întruchipate prin apariţia a doi tineri cu adevărat tulburători. Un

chip de fată ideal, făurit după personajul legendar al Pantheei, prin pătrunderea proprie iubirii, ea înțelege măreția lui Empedocle — o Diotimă venită parcă din proximitatea lui Christ. Alături de ea, apare Pausanias, elevul preferat al lui Empedocle. În el este personificat tot farmecul adolescenților lui Platon, iar relația dintre Empedocle și el vădește întreaga frumusețe, unică în felul ei, a legăturii de viață prin care maestrul vede, fără vreo invidie, în discipolul său, realizîndu-se ceea ce nu i-a fost lui dat să înfăptuiască. Din relația plină de o duioșie gravă dintre aceste personaje ia naștere un efect muzical care se armonizează cu melosul limbajului.

Conexiunea de ansamblu a tragediei a luat naștere prin aceea că materialul transmis prin tradiție a devenit pentru Hölderlin un simbol al conținutului propriei sale vieți. Faptul că Hölderlin concepe religiozitatea și acțiunea de reformator a lui Empedocle drept centru de greutate al piesei, corespunde situației istorice. El și-a putut exprima prin aceasta credința sa în viitoarea religie a frumosului, a bucuriei și a unei rînduieli libere a vieții ; el a atribuit activității lui Empedocle un fundal și o justificare mai profundă folosind cadrul confuziei social-politice care prevestea pieirea statului-oraș sicilian : a putut astfel da glas mîhnirii pe care o resimțea în fața mizeriei politice din jurul lui. Și în timp ce se adîncește în ciudatul amestec de însușiri care fac din caracterul lui Empedocle o enigmă, i se dezvăluie însăși problema tragediei sale. Goethe a atins această problemă în fragmentul său intitulat *Mahomed*, tipărit abia cu mulți ani mai tîrziu. Voltaire tratase în drama sa enigma personalității profetului arab, dar cu platitudinea iluminismului ; Goethe a simțit că numai un proces religios autentic și de mare anvergură a putut constitui punctul de plecare al acestei religii mondiale. Tocmai pe această cale se apropie Hölderlin de enigma istorică pe care o reprezintă activitatea reformatoare a lui Empedocle. Religiozitatea lui Empedocle a luat naștere dintr-o relație vie față de cele divine. El poate fi înțeles din punct de vedere istoric numai dacă explicăm tranziția care a dus

de la comportarea lui religioasă iniţială la credinţa în minuni, la dogmă, la o atitudine rece şi exterioară chiar şi faţă de tot ce mai e însufleţit. Hölderlin este şi în această privinţă precursorul lui Schleiermacher, iar Hegel s-a preocupat încă de pe atunci, îndelung şi stăruitor, de problema trecerii de la religiozitatea vie la religia pozitivă, la exteriorizarea vieţii lăuntrice, la atestarea adevărurilor eterne prin tradiţie şi minuni.

Hölderlin a transpus în *Empedocle* interpretarea religiozităţii greceşti, aşa cum a luat ea naştere din concepţia poetică despre natură şi cum a fost potenţată prin raportarea la zeii şi miturile elene. Acel eu absolut, la început, pentru Schelling o noţiune abstractă, a devenit pentru Hölderlin o importantă experienţă de viaţă, care i-a adus mîngîiere. Într-o astfel de stare sufletească, mitologia greacă a renăscut, într-o modalitate nouă, necunoscută vreodată de Schiller sau Goethe. Aici nu mai este vorba despre relaţii particulare reciproce între persoane rupte de natură şi viaţa umană, ci despre o lume transcendentă căreia îi sînt proprii întreţeserea, autoprefacerea, urcuşul şi coborîşul, fecundarea şi nimicirea, desfăşurate între eternul luminos şi soarele care-l străbate, între maternul pămînt, oceanul şi fluviile pe care acesta le absoarbe. Este vorba despre însuşi jocul forţelor divine, al celor întunecate, care domnesc în adîncul pămîntului, forţele acelui zeu trist al mării, sau de cele ale luminosului zeu al Soarelui, Apollon. Pentru prima oară, mitul devine din nou realitate, realitate trăită. Şi din tot acest sentiment viu faţă de urzeala naturii, „necontenita prefacere şi acţiunea forţelor geniului ei creator", rezultă raportul de înrudire cu natura. În clipa în care zeii îl părăsesc, Empedocle priveşte spre acele zile ale tinereţii, cînd această lume a zeilor i s-a revelat pentru întîia oară.

O rază sfîntă ! eu nu de la oameni
Am tras învăţături — încă demult,
Cînd doritoarea-mi inimă în stare
S-o afle pe cea vie nu era,

Încă de-atunci m-am îndreptat spre tine,
Și-ncredințat precum o plantă, ție
Orbit de patima-mi evlavioasă
Urmatu-te-am într-una multă vreme,
Căci greu cunosc pe cei puri muritorii.
Dar cînd spiritul mi-a înflorit cum tu înfloreşti,
Recunoscîndu-te-am strigat : trăieşti !
Și-așa cum tu, senină, te desfășuri
În jurul celor muritori, și-n naltă,
Cerească tinerețe strălucirea
Gingașă ți-o arunci și-acoperi totul,
Încît în jur ard toate în culoarea
Gîndirii tale, tot așa și mie
Viața-mi devine poezie.
Sufletul tău se odihnea în mine,
Și inima-mi se dăruia, ca tine
Deschis pămîntului celui statornic
Lui, celui suferind, și-ades, la ceasul
Preasfintei nopți, lui celui greu de soartă,
Mă zălogeam, ca să-l iubesc mereu,
Cu o credință neînfricoșată,
Și să nu scap din tainele-i nici una.
Legatu-m-am cu el prin pactul morții.
De-atunci, ah ! altfel mi-a foșnit dumbrava
Și gingaș răsunau în munți izvoare,
Iar din mireasma dulce-nvăpăiată
A florilor, Pămîntule, o boare
Sufla spre mine viața ta mai tainic.
O, toate bucuriile, Pămînt
Ce le rodești, dar nu așa precum
Le dărui zîmbind dulce celui slab,
Ci minunate, așa cum sînt, și cum
Se coc fierbinți în chinuri și iubire
Pe toate, toate tu mi le-ai întins
Și-adeseori cînd, liniștit, pe-o culme
Uimit îmi lăsam cugetul să zboare
Peste-a vieții sfîntă-nvălmășeală,
Adînc mișcat de veșnica-ți mișcare
Și presimțindu-mi chiar și soarta mea,

Eterul mi-adia, asemeni ție,
Ca un balsam în juru-acestei inimi
Rănită de o dragoste prea mare,
Și magic, în adîncurile tale,
Întreaga-ți taină mi se dezlega. *

Pornind dinlăuntrul acestei religiozități, ba chiar cu ajutorul ei vrea Empedocle să acționeze. Și astfel se dezvoltă din această voință istoria unui suflet. Motivul desfășurării ei este drumul primejdios al geniului religios, a cărui trăire se exteriorizează. Căci prin aceasta el se supune condițiilor mărginite ale împărtășirii credinței religioase, iar tăriile vremelnice și cele proprii vulgului la care el coboară, îl trag în jos.

Hegel arată, în poezia închinată lui Hölderlin, că din elementul sacru al misterelor eleuziene n-a mai rămas nici o urmă. „Pentru cel născut din consacrare, plenitudinea înaltelor învățăminte, adîncurile simțămintelor inexprimabile erau mult prea sfinte pentru ca el să considere că niște simple semne moarte sînt demne de a le exprima. Gîndul însuși nu poate fi cuprins de sufletul care e în afara timpului și a spațiului și care, cufundat în presimțirea infinitului, se uită pe sine, pentru ca apoi să se trezească din nou la conștiință. Acela care ar încerca să vorbească altora despre aceasta și-ar da seama de sărăcia cuvintelor. „La fel simțea și Hölderlin care vedea destinul tragic al omului religios tocmai în faptul că în el coexistă și nevoia de a se împărtăși celorlalți, nevoie izvorîtă din iubire. În ceea ce preotul Hermocrate spune, cu mustrare, despre Empedocle, există un sîmbure de adevăr. „Acest om care vrea să împărtășească toate tuturor vrea să exprime inexprimabilul."

Cînd Empedocle încearcă să vorbească animatei mulțimi siciliene din orașul său natal, apare cel de al doilea moment care duce la degradarea religiozității vii. Iluminismul a sintetizat elementele cuprinse în acest moment, în noțiunea de acomodare. Cel ce se împărtășește, se aco-

* Traducere de Ștef. Aug. Doinaș și V. Nemoianu.

modează aceluia căruia i se adresează, şi astfel reprezentările lui şi ale învăţăturii sale se răsfrîng asupra lui însuşi. „El se consolează cu adoraţia frenetică, fiind orbit asemenea lor, superstiţioşii fără suflet." Acela pe care mulţimea îl adoră ca pe un zeu devine pentru el însuşi zeu.

Iar acum intervine un ultim moment. Cei apropiaţi lui Empedocle ştiu prea bine că înrîurirea cea mai puternică şi totodată miraculoasă, pe care o exercită el, constă în transformarea sufletelor omeneşti ; dar de la el emană şi influenţe mai sumbre, mai primejdioase, şi în aceasta rezidă cauza principală a degradării religiozităţii sale vii. Între Empedocle şi forţele naturii există o legătură neobişnuită. Eroul se bazează pe deplina concordanţă dintre el şi natură, pentru a o stăpîni. El foloseşte ceea ce i-au dăruit zeii, pentru a deveni, prin minuni, asemenea acestora. Poetul a transpus relatările fantastice ale lui Diogene Laertius într-un clarobscur misterios. De la cel pe care zeii îl iubesc pornesc înrîuriri tainice. Pantheea vede ceva magic în omul care trăind în intimitatea naturii a vindecat-o cu acea băutură tămăduitoare. „Se spune că plantele îi dădeau ascultare pe unde păşea, şi apele pămîntului se ridicau acolo unde toiagul lui atingea lutul, iar atunci cînd, în plină furtună, îşi ridica ochii spre cer, norii se împrăştiau, făcînd loc cerului senin." Empedocle nu contrazice cuvintele lui Pausanias : „Şi nu cunoşti tu într-atîta forţele naturii, încît cu mînă sigură, discret, să le conduci, cum niciodată unui muritor nu i-a fost dat ?" Cine vrea însă să domine astfel natura, acela o va demitiza şi o va mecaniza. Aici se dezvăluie simţul adînc religios al lui Hölderlin semnificaţia unei contradicţii, esenţiale pentru a diferenţia formele religiozităţii. Religiozitatea exprimînd venerarea naturii divine, pe care a văzut-o acţionînd cu toată eficienţa ei în Grecia şi de care el însuşi e pătruns, se află în contradicţie flagrantă cu religia iudeo-creştină bazată pe relaţia de dominaţie a lui Dumnezeu asupra naturii şi a oamenilor şi a cărei consecinţă este un sen-

timent de dominare a naturii de către om. Hölderlin ura demitizarea naturii în creştinism, în iluminismul creştin, precum şi la Fichte, a cărui filozofie supralicita în această privinţă iluminismul. La Fichte se referă neîndoios cuvintele :

La rang de slugă
A fost acum natura coborîtă,
Cinstirea doar la mine-o mai găseşte
Căci tot ce omul să privească poate
Arhipelaguri, mări şi constelaţii,
Ce-ar fi şi chiar lăuta asta moartă
De nu i-aş da eu sufletul şi glasul ?
Şi ce-ar fi chiar zeiescul spirit, zeii,
De nu le-aş înălţa eu imnuri ?
Şi-acuma spune : oare ce sînt eu ?

Desigur că asupra acestor idei, ca şi asupra altora asemănătoare, discuţiile cu Hegel au avut o influenţă stimulatoare. În ultimă analiză, este vorba de gînduri ce-şi au obîrşia în conştiinţa religioasă profund personală a poetului. Hegel concepuse încă în Elveţia o lucrare care trata despre problema formulată de Lessing : cum ia naştere din religia lui Hristos religia pozitivă, care îl are pe Hristos drept obiect ? Din studiul unor asemenea probleme s-a născut treptat concepţia istorică despre lume a acestui mare filozof. El îşi pune întrebarea : unde se afla în religia lui Iisus germenele transformării ei ? Hegel încearcă să pătrundă în starea de spirit lăuntrică a apostolilor, pentru a înţelege de ce nu au putut să păstreze interioritatea vie a religiei lui Iisus. El analizează slăbiciunea omului care, neştiind să păstreze în sine forţa unitară a iubirii, exteriorizează divinitatea şi transpune ceea ce îi este inaccesibil într-o lume transcendentală ; el urmăreşte cum din natura omenească obişnuită izvorăşte credinţa exterioară în revelaţii şi miracole. Din relaţia unei religiozităţi primordiale cu lumea, căreia vrea

să i se împărtășească și pe care vrea să o influențeze, rezultă și pentru el necesitatea unei religii pozitive.

Empedocle devine astfel un supraom. El s-a proclamat zeu în fața poporului, ajuns într-o stare de delir religios. Simțămîntul forței sale imense i-a fost fatal. Aceasta a fost vina lui. El era într-o mai mare măsură conștient de vinovăția sa decît însuși preotul, care vede pretutindeni doar raportul dintre dominație și supunere. Îl urăște de aceea și-l dojenește pe Empedocle, căci a trădat poporului secretul dominației care sălășluiește în chiar forțele naturii. Empedocle își dă însă seama că vina lui constă tocmai în faptul că și-a arogat această putere dominatoare. Ea l-a înstrăinat de forțele divine.

Vai ! Singur ! Singur ! Singur !
Niciciînd, o zeii mei,
Nu vă voi regăsi
Și nici la tine, Fire
Eu nu mă pot întoarce,
Proscris al tău, eu nu te-am luat în seamă,
M-am prețuit, vai mie
Mai presus de tine.

El știe și cum s-au întîmplat lucrurile. „Fiilor cerului le este dat un blestem deosebit, atunci cînd ajung prea fericiți.“ Nici un răzbunător al zeilor nu se ridică împotriva lui, dar prin ruperea lui de natură și de forțele ei divine, prin suferința care rezultă din ea, ajunge să cunoască adîncul vinei sale.

Toată această evoluție a lui Empedocle pregătește tragedia. Într-una din primele scene, Empedocle apare copleșit de o profundă și amară suferință, ca un om cu totul schimbat. Tot așa apare și Oedip la începutul tragediei *Oedip la Colonos*, și Ajax cel mînios. Forma artistică a tragediei lui Hölderlin este cea mai apropiată de aceea din *Oedip* de Sofocle. Dar din nou apare aici un element specific formei lui Hölderlin, care este vizibil, sub un alt aspect, și în romanul său. Cel de al doilea

Oedip este precedat de un prolog dramatic privind vina eroului. În *Empedocle*, întreaga evoluţie a eroului este inclusă chiar în tragedie : pioasa lui fericire din tinereţe, tumultuoasa lui activitate, vina lui sînt mereu prezente ; ele se înfăţişează spectatorului în monologurile celorlalte personaje, alcătuiesc părţi componente ale atmosferei generale care învăluie tragedia. O astfel de concentrare a diferitelor perioade de timp într-o singură stare sufletească este pretutindeni proprie simţămîntului de viaţă al lui Hölderlin, chiar şi în poeziile sale scurte.

Acţiunea se desfăşoară după modelul celui de al doilea Oedip, continuu, concentrat, pînă la moartea voită a eroului. Dar conţinutului nou al tragediei îi corespunde o construcţie proprie a acţiunii. Pornesc, în această privinţă, de la ideile pe care însuşi Hölderlin le-a dezvoltat în adnotările traducerilor sale din Sofocle. Aceste adnotări datînd din perioada întunecării spiritului său, conţin însă multe idei pe care neîndoios le-a purtat în el încă din vremea cînd era sănătos. Ele se leagă de acea noţiune fundamentală a ritmului vital, atît de des exprimat în poezia sa. Astfel, desfăşurarea tragediei îi apare ca un ritm şi ceea ce numim în prozodie cezură, se instituie în forma tragediei, ca un loc în care, în momentul culminant al acţiunii, marcînd cotitura hotărîtoare a acesteia, se cristalizează în conştiinţa spectatorului tot ceea ce i-a fost prezentat ; acest punct culminant devine un punct de repaos, care separă cele două părţi ale tragediei. Dintre cele două părţi pe care Hölderlin le deosebeşte în ritmul tragediei, una din ele este determinată prin faptul că punctul de referinţă pentru toate episoadele succesive îl constituie un element iniţial, astfel încît ceea ce a fost dat la început se adînceşte fără încetare. Aceasta este forma lui *Empedocle*. El se compune dintr-o primă parte, în care suferinţa rezultată din sentimentul vinovăţiei pătrunde tot mai adînc în sufletul eroului, şi o a doua în care hotărîrea de a se sinucide duce la o potenţare a fiinţei sale, pînă la suprema transfigurare.

Alcătuirea primei părți are o formă diferită de structura tragediei antice, datorită concepției lui Hölderlin asupra destinului înfățișată încă din *Hyperion* și deosebind în mod radical tragedia sa de cea antică. În baza acestei concepții, procesele interioare și exterioare care se influențează reciproc în prima parte, sînt legate între ele. În timp ce destinul, care acționează în sufletul eroului, îl mînă înainte cu o necesitate inexorabilă, de la vinovăție la nefericire și de la aceasta la ispășire, tot ce acționează din afară are doar o singură semnificație : aceea de a intensifica și grăbi acest proces. În viață acționează o lege conform căreia, atunci cînd un om este zdruncinat sufletește datorită propriilor sale fapte, toate stihiile din jur se abat asupra lui, pun stăpînire pe el și-l distrug. Destinul tragic nu constituie în această privință o relație exterioară între o vină și o pedeapsă hotărîtă de ordinea divină, ci este o corelație cauzală ce decurge din interacțiunea forțelor omenești. Prin faptul că Empedocle a pierdut vechiul său legămînt cu forțele naturii și ale vieții și odată cu aceasta și siguranța cu care stăpînea oamenii și lucrurile, el însuși a precipitat momentul așteptat de adversarii săi. În persoana preotului Hermocrate, Hölderlin opune ipostazei regești a lui Empedocle, în care acționează energia idealului, un om care privește cu un aspru simț al realității desfășurarea vieții ; el este pe măsura lui Empedocle, pentru că este capabil să-l înțeleagă, dar știe să conducă și să domine masele în mod mai lucid decît el. Potrivit tradiției preoțești, el se folosește, pentru a-și atinge scopul, de mijloace lumești.

Într-o scenă dramatică, în care preotul năruie autoritatea de care se bucură în fața poporului această personalitate covîrșitoare, Hölderlin a dat glas simțămintelor sale ascunse : repulsia față de sistemul bisericesc al vremii sale, ura și disprețul lui față de josnicia oamenilor, cunoscută de el și care l-a împins la singurătate, l-a urmărit cu bîrfeli neroade, făcîndu-i imposibilă chiar și cea mai modestă existență. Este același simțămînt expri-

mat în cîteva poezii din aceeaşi perioadă şi în învinuirile pe care romanul său le aduce naţiunii germane.

Momentul celei mai profunde suferinţi atins atunci cînd surghiunitului, în drumul lui spre Etna, i se refuză pînă şi dreptul de a se odihni într-o colibă ţărănească, este şi cel în care intervine cotitura. El se hotărăşte să moară şi, din această clipă, slăbiciunea şi suferinţa fac loc unei linişti sublime. Începe cea de-a doua parte a tragediei. Ea prezintă transfigurarea lui Empedocle, figura lui se înalţă în faţa ochilor noştri pînă la măreţia unui sfînt, care se jertfeşte pentru poporul său, printr-o moarte liber şi deliberat aleasă.

Cît de zguduitor este factorul intim în această desfăşurare de fapte ! Pe Empedocle îl doboară amintirea batjocorei suferite ; ruşinat, el îi şopteşte discipolului său favorit : „Să nu mai vorbim de cele întîmplate." Acesta este Hölderlin însuşi, copleşit de povara propriilor sale amintiri. „Tăcere ! în jos trebuie să coboare ! / Să fie îngropat adînc, atît de adînc, / Cum nici un muritor n-a fost vreodată !". Vechiul gînd al ispăşirii pare să se fi adîncit, din punct de vedere psihologic, pînă la conştiinţa faptului că fericirea pierdută nu poate fi recîştigată decît cu preţul morţii. „Nimic nu-i e dat muritorului fără ca el să plătească un mare preţ." El nu mai poate rămîne pe acest pămînt, unde toate îi amintesc de cele întîmplate.

În afara semnificaţiei unei morţi liber consimţite, se mai poate desprinde şi sensul mistic al gestului său. Împăcat cu compatrioţii săi, întorşi la el plini de căinţă, Empedocle le vesteşte Evanghelia naturii, noile rînduieli ale unui popor liber şi puternic şi într-un suprem elan al faptei, al morţii, el persevereză în hotărîrea de a se sinucide : căci „acela prin care spiritul a vorbit trebuie să moară". Etna devine pentru el altarul de jertfă. Moartea lui constituie miracolul de care orbii au avut nevoie ; minunea se desăvîrşeşte în străfundurile inimii, care resimte într-atît sufletul viu al naturii încît nu se mai teme să se întoarcă la ea. „Acei ce se tem de moarte,

nu te iubesc. Ei îmbătrînesc pentru că te-au părăsit — o sacru Univers ! Oh, tu, cel viu și apropiat !"

Zeiește se destăinuie prin oameni,
Adeseori, divina Fire însăși,
Iscoditoarea stirpe-o recunoaște-astfel,
Cîrmuitoru-al cărui suflet, Firea,
De fericire-l umple, o slăvește ;
Lăsați-o deci să spargă vasul,
Altui folos să nu îi mai slujească,
Divinul să nu stea-ntr-o za lumească
Și dacă mîine
Nu veți putea să mă găsiți, să spuneți :
Ca zilele să nu-și mai numere, să nu
Îmbătrînească, rob al grijii,
S-a dus pe nesimțite, nici o mînă
Nu-l îngroapă și nevăzută-i spuza ;
I se cuvine-aceasta celui care
Văzu pe zeu cum se dezvăluiește
În sfînta zi și-n ceasul dulce-al morții ;
Lumina și pămîntul l-au iubit,
Al lumii spirit propriul spirit i-a trezit,
În el e tot și-n el mă-ntorc murind.

Un profund crez politic-religios străbate poeziile lui Hölderlin și diferitele perioade ale scurtei sale existențe. Cel mai pur și mai adînc se conturează el în fragmentele acestei tragedii. Îl deosebește de Goethe și chiar de Schiller simțămîntul intens al unei noi ordini a lucrurilor care se apropie. El înțelegea că aceasta trebuie să se bazeze pe o credință nestrămutată menită să unească intim laolaltă natura, oamenii și societatea. Omul acesta, care provenea din condiții de viață modeste, încercat de griji și nevoi multiple, silit mereu să se întoarcă la ele, luptînd el însuși din greu cu sărăcia, simțea mai profund decît puternicii și fericiții zilei apropierea schimbării întregii societăți a secolului al XVIII-lea. Legile și datinile trecutului trebuie date uitării, chiar și numele vechilor zei. „Nu vă sfiiți, uitați ce-a fost, ca noi născuți ridicați

privirea spre ea, natura divină !“ Forţa, libertatea, frumuseţea vieţii — toate acestea le aşteaptă. „Ruşine vouă că mai voiţi un rege.“ „Acesta nu mai e al regilor timp.“

În închipuirea lui Hölderlin, drama i se înfăţişa altfel decît pînă acum, iar cele scrise nu-l mai puteau satisface. Conceptul unor scene noi, cu o dinamică mai puternică şi cu un ritm mai liber, indică intenţia unei noi elaborări. El însuşi se transformă. Umbre tot mai întunecate coboară asupra cugetului său, tot mai mult vrea să aprofundeze ideea morţii liber consimţite a lui Empedocle. Tot mai înrudite sînt ideile sale despre destin, jertfă şi moarte cu acelea ale marelui său prieten filozof. Aşa s-a născut un nou plan al tragediei. Din această variantă ne-au rămas doar trei scene, legate între ele. Ele prevestesc o dramă religioasă. Personajele păşesc şi vorbesc cu o demnitate plină de solemnitate, ca învăluite în mantiile arhaice ale unor statui greceşti. Vina lui Empedocle faţă de forţele divine nu mai apare în noua versiune. El ispăşeşte acel păcat fără de păcat, căruia îi cad jertfă, după Hegel, figurile tragice şi sublime ale istoriei — Hristos, Socrate. Prisosul de dragoste a fost acela care a ridicat lumea împotriva lui, ducîndu-l la sinucidere : aceasta este semnificaţia destinului său. „Spre judecătorul morţilor mă-ndrept ! Aceasta-am binemeritat ! / Şi salutar a fost ; pe cei bolnavi otrava-i lecuieşte, / Iar un păcat pe celălalt îl pedepseşte, / Căci mult păcătuit-am, chiar din tinereţe, / Şi am slujit ca apa şi ca focul, doar mai orbeşte. / De-aceea nu am fost întîmpinat cu omenie, / De-aceea chipul mi l-au necinstit, şi ca pe tine m-au privit, / Natură-a-tot-îndurătoare ! Acum, doar al tău sînt. / Al tău ! Şi vechea dragoste ce ne-a legat, acuma iară se trezeşte.“

În sufletul tînăr stăpînirea forţelor divine s-a transformat în cînt, în „rugăciune poetică“ ; este momentul cînd a fost prins de frămîntările oraşului său natal. A recunoscut în ele „pe zeul poporului său, care se desparte de el“. Zadarnică a fost acţiunea sa, lui nu-i rămîne decît ispăşirea prin moarte. Acest Empedocle este

dominat de o trăsătură tragică, pe care Winckelmann și Goethe nu au sesizat-o la ființa elenă. Hölderlin a înțeles-o. În această lume unde apar și dispar în permanență orașe-state, lipsește ideea unui progres al speței umane, totul fiind în transformare. Așa cum Empedocle, făcînd aluzie la teoriile sale istoric fundamentate, spune discipolului său : „Du-te și nu te teme, căci totul se-ntoarce iar, / Și ce trebuie să se întîmple este dinainte împlinit." De aci dorul după veșnica natură. În ea găsește uitarea rănilor pricinuite de oameni, unire acolo unde acum e dezbinare, armonia pe care poezia nu o poate realiza. Dar și pe aceasta o abandonează acum. „O, cînturi din sfere înalte, glumit-am doar cu voi / Sensibile făpturi, ca un copil cercam să vă îngîn. / Un slab ecou, de-abia auzit, supărător, răsună-n mine / Și doar acum dau cuvenita prețuire glasurilor de zei !"

În cele din urmă, ispășirea prin moarte a lui Empedocle este luminată de un simbolism temerar. Pe culmile Etnei, tocmai cînd se pregătește de sfîrșit, îi apare Manes — ca reprezentare a spiritului egiptean. Tot astfel, Platon a opus știința atemporală a acestui popor plin de taine năzuinței tinerești și cutezătoare de a cunoaște și a acționa a grecilor. De la egiptean emană o înțelepciune sumbră, devitalizată, străină de acțiune. El îl înțelege pe Hristos, pe cel ce va veni, împăciuitorul atemporal a tot ce-i omenesc, care, pentru a nu lega întreaga venerație a lumii de existența lui, „își sfarmă singur fericirea, care-i pare mult prea mare". Nu-l înțelege însă pe grecul care se jertfește pentru orașul-stat și se dăruiește din toată inima naturii veșnic vii. O însemnare de cîteva rînduri indică felul în care voia să continue lucrarea. „Atotștiutorul", cel superior, trebuia să învețe de la Empedocle cum tocmai în energia fatală prin care acest grec presimte pieirea țării sale se află și chezășia putinței de a prevedea și noua viață a acesteia. Și astfel, el va deveni executorul testamentar al lui Empedocle și va comunica Agrigentului ultimele cuvinte, des-

pre reînnoirea oraşului său, cuvintele aceluia care pleacă acum pentru totdeauna.

Fără îndoială că există o legătură între această sferă de idei a poetului şi concepţia religioasă a lui Hegel. Amîndoi au reflectat îndelung asupra religiozităţii creştine şi asupra conceptului de soartă în tragedia greacă. Le-au depăşit atît pe una cît şi pe cealaltă. Înţelegerea vieţii pe care o căutau, nu au găsit-o nici în corelaţia dintre noţiunile de lege, justiţie, pedeapsă şi jertfă, şi nici în circumstanţele în cadrul cărora se desfăşoară ideea tragică de destin a lui Sofocle. Ei au găsit sensul vieţii dincolo de orice concepte transcendentale şi de orice interpretare morală mărginită a acesteia, au descoperit raporturile dintre forţele dominante în viaţă, în care rezidă tragedia marilor personalităţi ; s-au sprijinit, în acest scop, pe o viziune comparativ-istorică dată în mod firesc prin pătrunderea marilor realităţi obiective. În aceeaşi perioadă în care Hegel era preocupat de aceste probleme, Hölderlin, departe acum de prietenul său, a scris *Empedocle* şi noile sale imnuri, animate de acelaşi spirit al unei comparaţii libere între religii. Iar asemănarea dintre ideile amîndurora ajunge şi mai adîncă în conţinutul gîndirii lor. „Cu cît mai vii — spune Hegel — sînt relaţiile la care o natură aleasă trebuie să renunţe, pentru că sînt impure, neputînd rămîne în cadrul lor fără a se păta ea însăşi, cu atît mai mare este nenorocirea ei. Această nenorocire nu este nici dreaptă, nici nedreaptă. Ea devine soarta ei numai prin faptul că respinge, prin proprie voinţă şi în mod liber acele relaţii.“ „Nenorocirea poate deveni atît de cumplită, încît destinul renunţării la viaţă a acelei naturi nobile să o împingă la o retragere completă în neant. Prin faptul însă că omul îşi opune astfel lui însuşi, în mod total, destinul, el se ridică deasupra oricărui destin. Viaţa l-a trădat pe el, el însă i-a rămas credincios.“ „Libertatea supremă este atributul negativ al frumuseţii sufletului, cu alte cuvinte modalitatea de a renunţa la toate.“ Relaţiile

dintre Hegel și Hölderlin pot fi mai deplin clarificate decît îmi pot eu permite s-o fac aci, prin consultarea articolului *Fundamentarea lui Empedocle* (*Grund zum Empedokles*).

În felul acesta, Hölderlin a ajuns la ideea unei tragedii în care artistul vestește natura lucrurilor divine. Pentru el, arta a constituit dintotdeauna instrumentul supremei înțelegeri a lumii. În cadrul regulilor intangibile, așa cum ele rezultă din mijloacele de reprezentare ale tragediei și cum au fost exprimate de Lessing într-o primă formulare, Hölderlin s-a preocupat de una dintre posibilitățile mai însemnate pentru o dezvoltare viitoare. Ceea ce a vrut el, a realizat Richard Wagner în *Parsifal*, utilizînd mijloacele muzicii, superioară în exprimarea bogăției sentimentelor. Zadarnic a creat Hölderlin o melodie a limbii care reprezintă, chiar față de aceea a lui Goethe, un pas înainte, pentru a împlini acest deziderat în tragedie. Dacă se va juca vreodată pe scena unui teatru național *Wallenstein* și *Faust*, atunci va fi poate înfăptuită și suprema sa aspirație artistică, iar drama religioasă a grecilor va fi reînnoită. Vremea neprielnică în care a trăit i-a refuzat realizarea acestei năzuințe.

Numai o vară îngăduiți-mi, Amarnicelor !
Și o toamnă-n care să se pîrguie cîntu-mi
Ca inima, bucuroasă, de dulcele
Joc săturată, să-mi moară apoi
Sufletul, care zeiescul său drept nu și-l primește
Pe pămînt, nici jos nu-și află odihnă în Orchus,
Dar mie odată divinul, ce-n inimă-mi
Zace, poemul mi-a fost izbutit.
Fii lăudată, deci, pace din lumea duhurilor,
Mulțumit voi fi chiar dacă al corzilor sunet
Cu mine-n adînc n-a căzut ! Căci odată ca
Zeii am trăit și mai mult nu rîvnesc. *

* Traducere de Ștef. Aug. Doinaș *(n.t.)*.

Poeziile

Forţa poetică a lui Hölderlin şi-a găsit cea mai desăvîrşită expresie în poeziile sale. În lirica post-goetheană, el se situează, alături de Novalis, Uhland, Mörike, pe unul dintre primele locuri. Abia în domeniul liricii devine evidentă întreaga lui însemnătate. Căci în muzică şi în lirică, atît de înrudită cu ea, creaţiile naţiunii noastre sînt superioare celor ale oricărui alt popor.

Le e dat poeţilor lirici să perceapă în adîncul lor, să înregistreze şi să ridice în lumina conştiinţei desfăşurarea acelor tăcute procese interioare care sînt altfel tulburate de frămîntările evenimentelor exterioare şi acoperite de multiplele zgomote ale cotidianului. Ei trezesc din nou în sinea noastră un ansamblu omogen de simţăminte, care a existat cîndva în noi, dar nu atît de intens, nu atît de specific, nu într-o desfăşurare atît de coerentă şi niciodată perceput atît de conştient; astfel, arta lor devine instrumentul care ne face să ne înţelegem mai bine, în ce avem mai personal, pentru a ne lărgi orizontul dincolo de cel al propriilor noastre frămîntări sufleteşti. Geniile vieţii sufleteşti revelează fiecăruia dintre noi propria noastră lume lăuntrică şi ne permit să aruncăm o privire înăuntrul unei lumi străine, cu care sîntem totuşi înrudiţi. În plenitudinea spirituală a acestor individualităţi poetice, sesizăm bogăţia interiorităţii umane. Înţelegem un poet liric şi ne dăm seama de valoarea lui sesizînd elementul nou dezvăluit de el din adîncul interiorităţii omeneşti cu ajutorul unor mijloace de expresie artistice proprii lui.

Aşadar, cheia pentru înţelegerea poeziei, poate fi descoperită şi aici, în trăire. Şi ceea ce ne-a revelat viaţa lui Hölderlin, ca şi cele două opere fundamentale prin care aceasta ni s-a dezvăluit, se împletesc acum, în înţelegerea liricii sale, acea lirică reprezentativă ca expresie a realizării sale artistice nepieritoare. În această viaţă am găsit experienţele care au fost la obîrşia poeziilor sale, perioadele de viaţă care au fost determinante şi pentru

formele sale poetice ; aceste opere ne îngăduie, la rîndul lor, să înțelegem împrejurările vieții sale și ambianța stărilor lui de spirit, exprimate în simbolurile folosite de poet. În acest sens, întreaga prezentare de pînă acum a avut drept țel principal să ajute la înțelegerea conținutului poeziilor lui Hölderlin, legătura dintre acest conținut și forma interioară și cea exterioară a liricii lui putîndu-se abia acum limpezi pe de-a-ntregul.

Punctul meu de plecare este Goethe, căci numai în felul acesta poate fi apreciat în mod judicios elementul nou în creația poeților care i-au urmat.

Goethe se înfățișează lumii cu o forță fără egal, conștientă de ceea ce reprezintă și afirmîndu-se în orice împrejurare a vieții. Tot așa cum știa să-și trăiască clipa, cu întreaga lui energie, poeziile sale izvorăsc, și ele, din trăire. Goethe trăiește și exprimă prin poezie, cu puritate, hotărîre și în modalitate general valabilă întreaga înrîurire exercitată asupra lui de o întîmplare, întreg conținutul de sentimente provocat de această experiență care îi încearcă intens firea extrem de sensibilă. Epuizînd conținutul de sentimente al oricărei situații, s-ar părea că în bogăția nemăsurată a liricii sale se oglindește, în totalitatea ei, relația față de lume a unui om tipic. Din aceste poezii emană o putere irezistibilă, care te îndeamnă să te dăruiești fără teamă, ca și el, oricăror valori aparținînd lumii sentimentelor, fără ca prin aceasta să te pierzi. Căci și în cele mai tragice poezii ale sale simțim că pînă la urmă, el va ajunge să-și biruie durerea, că un nou soare va izbuti să strălucească, că el va putea întîmpina, din nou, cu aceeași forță, noile vicisitudini ale vieții.

Hölderlin trăia întotdeauna evenimentele momentane în raport cu întreaga sa existență. Sentimentul propriu clipei de față era mereu influențat de ceea ce îndurase pînă atunci și de ceea ce mai putea să se întîmple în viitor. Toate acestea erau pururi prezente în sînea lui. S-ar fi zis că momentul pe care Goethe îl trăia atît de intens nu avea pentru Hölderlin nici o realitate. Încă din vremea adolescenței, privea cu melancolie jocurile voioase

ale prietenilor săi, incapabil de a se dărui cu totul clipei. Dar fie că de vină era temperamentul, fie că așa i-a fost destinul, lui Hölderlin nu i-a fost dat niciodată să trăiască realitatea din plin, simțămîntul simplu și puternic al prezentului. Dorul după marele trecut elen i-a alterat acest simțămînt. Idealurile sale despre patrie, eroism și libertate i-au adus numai suferințe și vagi speranțe, care se pierdeau mereu în depărtări inaccesibile. Însăși dragostea lui constituia un prezent fericit numai grație castei sale înclinații, străine de orice senzualitate, de a-și găsi mulțumirea în simplul fapt de a se ști iubit. E viața unui poet unic țesută din fire de o gingășie asemenea razelor de lună. Și aidoma vieții sale, i-a fost și poezia. Într-o astfel de fire, întotdeauna prinsă în contextul vast al interiorității, trecutul acționează ca și cum ar ține loc de prezent. Existența ermitului Hyperion este pe de-a-ntregul bîntuită de duhurile lucrurilor și ființelor care au fost cîndva. Empedocle simte atît de intens apăsarea acestui trecut, încît numai în moarte, speră să-și afle eliberarea. Același sentiment consistent și totodată ambiguu al vieții îl găsim și în poeziile lui Hölderlin. Nu există nimic ușor, superficial, jucăuș, sinuos în ele.

Sensul existenței sale personale ajunge să fie pentru poetul filozof sensul vieții însăși. Poeziile sale acompaniază ceea ce se întîmplă pe scena vieții, asemenea corului din tragediile lui Sofocle. În poeziile filozofice ale lui Schiller, din lumea ideilor se desprindea o atmosferă independentă de trăirea individuală. La Hölderlin acest model este urmat în primele sale imnuri de mare amploare, pentru ca, ulterior, poetul să evolueze spre o formă lirică și mai autentică. Din starea de spirit generată de lumea ideală, rezultă o evoluție ancorată în ansamblul simțămintelor sale ; asemenea imaginilor plăsmuite de un vizionar, în cele mai frumoase dintre aceste poezii sînt înfățișate tablouri ale fanteziei născute din însăși evoluția simțirii lui. Dar cele mai importante creații ale liricii lui Hölderlin sînt totuși acelea care, prin intermediul unei singure trăiri, dezvăluie o caracteristică generală a vieții.

El lucrează neîncetat pentru a exprima din ce în ce mai desăvîrșit asemenea trăsături, fie prin formele noi ale aceleiași poezii, fie prin poezii diferite, destul de numeroase ; în această privință, el poate fi comparat cu Böcklin. În *Fantezie de seară* (*Abendstimmung*) se răsfrînge sufletul spre sine însuși și lasă ca lupta zilei să se stingă într-o pace molcomă.

În fața colibei șade cuminte la umbră
Plugarul ; cumpătatului îi fumegă vatra,
Primitor îi răsună drumețului din
Cătunul pașnic clopotul serii.

*

Acum se întorc în port și pescarii din larguri
S-alină în orașe depărtate vacarmul
Agitat al pieții ; sub boltă zvonește
Bogată cina bunilor prieteni.

*

Dar eu-încotro ? Din trudă trăiesc muritorii
Și plată ; osteneala pe odihnă schimbîndu-și.
Fericiți sînt cu toții ; atunci, ah, de ce nu
Scade în pieptu-mi ghimpele aprig ?

*

Pe ceru-n amurg răsare încet primăvara
Puzderii înfloresc trandafirii ; pîlpîie lumea aurită
Acolo luați-mă, nori
De purpuri ! sus, acolo-n lumină.

*

Și vînt să se stingă dragoste și suferință !
Dar vai ! parcă alungată de ruga-mi neghioabă vraja
Se-mprăștie ; seara se lasă, și iar
Sub cer sînt singur, ca-ntotdeauna.

*

Ci vino acum, somn blînd ! Căci prea mult rîvnește
Inima, dar cîndva și tu te stingi, tinerețe,

Visătoare şi fără astîmpăr ! Atunci
Senină, calmă e bătrîneţea. *

Uneori, Hölderlin înfăţişează o stare de spirit contradictorie : dorul după lumea elenă de altădată, după strălucirea multicoloră a naturii meridionale şi, în opoziţie cu aceasta, fericirea calmă a unui prezent mărginit, văile liniştite unde, între păduri şi cîmpii, curg Neckarul şi Rinul. Apoi, iarăşi, înţelegerea pură, totală a forţelor naturii omniprezente, în a căror puternică interacţiune este cuprinsă şi propria noastră existenţă. Dacă lirica lui Goethe prezintă întotdeauna natura în relaţiile ei cu poetul, la Hölderlin ea ne este înfăţişată ca un tot viu şi universal ; forţelor eterne ale acestuia — aştri, stihii, zei — le este supus omul. În aceasta rezidă, în comparaţie cu poeziile lui Goethe din perioada de dinaintea bătrîneţii, unul din motivele cu cea mai puternică înrîurire din noua poezie a lui Hölderlin.

Şi toate aceste relaţii de viaţă, înlănţuite între ele, creează un climat aparte. O fire ideală, înzestrată cu o înaltă receptivitate pentru toate valorile existenţei, este încercată de acel conflict dintre idealitate şi lumea existentă, pe care Schiller l-a exprimat atît de emoţionant. Ea se ridică la nivelul unei metafizici proprii, izvorîtă din sentimentul vremelniciei, ca proprietate a timpului însuşi, din conştiinţa imposibilităţii de a impune frumosul, eroismul şi forţele vieţii unei mase inerte şi ostile, din singurătatea în care individualitatea se desăvîrşeşte. Prin această atitudine faţă de viaţă, Hölderlin este apropiat de tînărul Hegel şi de Schopenhauer, iar lirica lui exprimă un nou sentiment faţă de lume. Şi tocmai prin acest lucru ne fascinează el. Urmărind în poeziile lui Hölderlin desfăşurarea vieţii sale, din perioada făuririi idealurilor, perioadă de tinerească transfigurare a existenţei, apoi, în linie coborîtoare, pînă în perioada resemnării, spirituale, simţim o nespusă compasiune. Cît de mult ne mişcă această tăcută resemnare, tonul obosit, abia şoptit, mai

* Traducere de Ştef. Aug. Doinaş şi V. Nemoianu *(n.t.)*.

autentic decît toate invectivele adresate de Schopenhauer vieții, acea neprihănită simplitate a cuvintelor sale ! Tocmai acest ton resemnat, modest, șoptit îl înrudea cu Sofocle de la care a învățat atîta. E tonalitatea unor poezii care ne răscolesc sufletul.

Fiecare poezie — ca și oricare operă instrumental-muzicală — se întemeiază pe un proces sufletesc trăit în prealabil, legat de interioritatea individului și oglindit în simțire. Dar desfășurarea simțămintelor rezultînd fie dintr-o trăire izolată, determinată din afară, fie dintr-o dispoziție sufletească provenită din interior, independent de lumea exterioară sau chiar de un ansamblu ideatic — istoric sau filozofic — constituie punctul de pornire al poeziei și al conținutului pe care ea îl exprimă.

Geniul liric rezidă, în primul rînd, în natura specifică a poetului liric, în funcție de care el trăiește, plenar și cast, cu totală devoțiune, un proces lăuntric, conform legității acestuia, proces netulburat de vreun element care ar putea stînjeni din afară legica lui desfășurare. Astfel se exprimă legitatea teleologică existentă într-o asemenea desfășurare. Hölderlin este un astfel de autentic geniu liric. Interioritatea sa, străină de acțiune, depărtarea la care se situa față de crugul lumii, permanenta cufundare în sine a spiritului său, toate acestea îl făceau să perceapă scurgerea lentă a ritmurilor în evoluția simțămintelor noastre. În această percepere, o stare de spirit incipientă se descompune în părțile ei alcătuitoare, pentru ca pînă la urmă să se întoarcă la sine, dar, desigur, nu sub aspectul ei inițial incert, ci însoțită de amintirea întregului proces, contopit acum într-un acord deplin, în care părțile alcătuitoare se armonizează perfect : un simțămînt se amplifică, iar apoi, printr-o întorsătură a procesului sufletesc, se stinge lent ; în noi își găsește rezolvarea o luptă între simțăminte opuse, iar intensificarea la maximum a unor mari suferințe este urmată pînă la urmă de împăcare.

Nașterea unei poezii nu este însoțită totuși de procesul creator însuși ; doar unele intonații răzlețe se fac au-

zite în anumite momente ale sale : calitatea proprie poetului liric constă în faptul că fixează acel proces, îl obiectivizează, pentru ca apoi să-i dea expresia potrivită. Există poeţi, ca de pildă Goethe, la care trecerea de la trăire la reprezentarea poetică are loc adeseori într-un ritm rapid ; Hölderlin îşi elabora această reprezentare lent. După cum muzicianul interpret lucrează îndelung pentru a da o expresie muzicală cît mai amplă unei prime trăiri, iar pe parcurs îi vin mereu în ajutor noi procese sensibile, tot astfel se pare că Hölderlin a trudit mult pentru a da la iveală ritmul dinamic al devenirii sentimentelor, în liniile lor simple, esenţiale, pentru a lega apoi strins între ele verigile constitutive şi totodată a da acestui ritm expresia desprinsă din fluxul interiorizat al limbajului.

Căci aceasta este trăsătura dominantă în creaţia lirică a lui Hölderlin. El ridică procesul creator la nivelul unei corelări conştiente în toate verigile sale esenţiale şi aceasta chiar şi atunci cînd e vorba de stări sufleteşti trecătoare care s-au făcut abia simţite. Farmecul deosebit al cîntecului popular constă în aceea că circumstanţe nebuloase, abia intuite, legînd între ele simţămintele cele mai intense, şi momentele desfăşurării sentimentului în curgerea lui parcă subterană nu ajung să fie exprimate prin cuvinte, lucru pe care Goethe a ştiut să-l folosească în modul cel mai fericit. Hölderlin stilizează procesul lăuntric de care poezia e legată. El îl ridică la rangul unei corelaţii conştiente. În poeziile sale rimate, împărţite în strofe, unde versurile au acţiune de separare, el transpune mai întîi această corelaţie în legături sintactice ale tuturor părţilor, care trec prin cezuri *într-un flux neîntrerupt*. Ulterior, nici acest procedeu nu-l mai satisface. El găseşte în hexametru şi în metrul elegiac un mijloc de a se elibera de strofă, iar prin modalitatea sa de tratare a metrilor, el reproduce, în cadrul lor, fluxul simţămintelor. Din lirica strofică a grecilor şi romanilor, preia apoi metrii care-i permit să exprime, prin jocul lin şi legic al silabelor accentuate şi neaccentuate, corelaţia care îmbină toate părţile poeziilor sale. Dar şi de aci trebuie să meargă mai departe, pentru ca procesul să se poată des-

fășura continuu, în ritmuri libere, fără vreo împărțire în strofe. Abia în ultimele sale imnuri, inflexibilitatea corelației cedează.

Într-o astfel de stilizare a procesului rezidă o primejdie pe care nici Hölderlin n-a putut-o evita întotdeauna. Oricît de mult ar fi dezvoltat de fantezie și extins prin mijloace înrudite procesul sufletesc de la care pornește o poezie, ea nu poate totuși conține pînă la urmă decît atîta cît ar putea fi dat într-un proces real. Stilizarea poate sublinia anumite elemente imperceptibile, dar ea nu poate depăși o anumită graniță dată. În mod special, orice viziune asupra naturii cuprinsă într-o poezie apare ca neverosimilă atunci cînd conținutul ei depășește ceea ce poate fi cuprins într-un *singur* proces lăuntric. Viziunea poetică despre natură se aseamănă în acest caz cu un tablou care arată mai mult decît se poate vedea în momentul optim și din cel mai favorabil punct de observare. Goethe, care pornea în mod curent de la o singură trăire, devenită familiară lui, nu numai în liedurile sale, dar chiar și în ditirambele tinereții, este cel mai desăvîrșit model al acestui veritabil realism liric. Hölderlin, dimpotrivă, a pierdut în ditirambi, ca de pildă în Arhipelagul (Der Arhipelagus), măsura a ceea ce poate include un proces lăuntric, alcătuit din dispoziții și intuiții, chiar și atunci cînd izvorăște din lumea ideilor ; dar, în acest caz, noi nu mai putem retrăi întregul proces în toată complexitatea lui. În frumoasele elegii *Tînguirea lui Menon (Menons Klage), Sărbătoare de toamnă (Herbstfeier), Întoarcere (Heimkehr),* el a descompus cu subtilitate în momente izolate, prin semne exterioare, cuprinzătorul lor întreg. Delicatul tablou de familie *Emilia înaintea nunții ei (Emilie vor ihrem Brauttag)* a fost scris de el mai repede și mai ușor decît oricare dintre marile sale poezii și tocmai de aceea este mai aproape de natură decît celelalte. În această privință, modul de elaborare al lui Mörike este asemănător celui al lui Hölderlin.

Muzicalitatea constituie o altă trăsătură a formei interioare în poeziile lui Hölderlin. Prin aceasta nu înțeleg

doar felul în care foloseşte limba şi versul, ci forma deosebită de manifestare a procesului interior şi de structurare a lui. Regăsesc o formă identică în lirica romantică — la Novalis şi Tieck, contemporanii lui Hölderlin şi, mai tîrziu, la Eichendorff. Acest curent liric în ansamblul său s-a dezvoltat simultan cu muzica instrumentală germană. Dacă la aceasta din urmă înlănţuirea sentimentelor este exprimată desprinsă de trăirea izolată şi de obiectivitatea reprezentată de ea, la aceşti poeţi lirici se poate constata o tendinţă înrudită cu aceea a muzicii instrumentale. În această perioadă iau naştere lieduri în care, mai mult decît era cazul de regulă la Goethe, referirile la trăirea contemplativă trec pe un plan secundar. Simţămîntul se diluează în atmosfera care izvorăşte dinlăuntru, fără început şi fără sfîrşit. Sau, ca în cazul lui Hölderlin, este vorba de o concentrare, care abia dacă mai are nevoie de vreun impuls.

Lirica unor Hagedorn şi Gleim este simultană comediei muzicale germane şi strîns legată de liedurile cîntate în acele zile, la petrecerile burgheziei. Acestui cîntec şi comediei muzicale îi corespunde poezia lirică din acea vreme, în forma ei bine delimitată prin cezura versurilor, prin modul de a reda anumite stări sufleteşti tipice. După cum această poezie se diferenţiază pe genuri, cum sînt cîntecele de dragoste, cîntecele de pahar, cînturile religioase, tot aşa sentimentele exprimate în ele sînt separate cu acurateţă în compartimentele unei economii spirituale, astfel ca nici una să n-o stînjenească pe cealaltă. Poeziile sînt împărţite în versuri regulate, fiecare constituind un tot închegat. Această formă se află dincolo de lirica curentă încă astăzi. Ea a luat sfîrşit odată cu Klopstock. Acest geniu al muzicalităţii în lirică a scos în evidenţă structura unei trăiri sub forma poeziei. Aceasta l-a dus iniţial la metrul antic şi la formele libere ale imnurilor sale religioase. Marilor teme pe care le aborda, le corespundea cea mai puternică expresie lirică. Dar în opoziţie cu aceasta, cît de săracă îi era gîndirea, cît de vădite erau solemnitatea lui religioasă, încătuşarea sa dogmatică, incapacitatea de a păşi înainte, de a se dezvolta ! Abia cînd

mari personalități au ajuns la o mare libertate în ce privește viața lor lăuntrică, poezia noastră lirică a atins punctul culminant ; frumusețea și bogăția acesteia n-a mai avut seamăn în literatura modernă. O culme a acestei lirici, poeziile lui Goethe — pînă în perioada cînd stilul desăvîrșit al lui Hölderlin și, alături de el, cel al lui Tieck și Novalis s-au afirmat — se situează în epoca de avînt rapid al muzicii noastre laice, încununate de opera lui Mozart. Este aceeași eliberare a vieții spirituale laice, care se manifestă în mod simultan, și nenumărate fire de legătură influențează într-un sens și altul cele două moduri de expresie. Cum însă, în creația cea mai desăvîrșită a acestor vremi, opera lui Mozart, expresia muzicală în diferite situații este legată de cuvînt, de determinarea precisă a acestor două moduri de expresie, există o legătură formal-interioară specifică între structurile clare, precise, luminoase din muzică și lirică. Mai tîrziu însă, dezvoltarea muzicii instrumentale, în perioada ultimă, de apogeu, a lui Haydn și în aceea a desăvîrșirii creației lui Beethoven, aduce după sine un mod de exprimare fără cuvinte a ansamblului de simțăminte, care străbate ca *un singur* torent al mișcării și în mod unitar toate segmentele operei de artă. Iar Hölderlin, Tieck, Novalis inaugurează acea lirică nouă care exprimă abundența sentimentelor, puterea fără obiect a atmosferei care se înalță dinlăuntrul sufletului, melodia infinită a dinamicii sufletești, care parcă vine din depărtări indefinite pentru a se pierde în ele.

Toate momentele pe care le-am parcurs determină și forma exterioară a poeziilor lui Hölderlin. Încă Dubos și Lessing înțeleseseră că în cuvinte și în legăturile dintre ele se află mijlocul de a desemna orice obiect posibil, dar că acțiunea artistică a poeziei asupra spiritului și fanteziei are nevoie de o artă proprie, pentru alegerea și legarea între ele a cuvintelor. Johann Georg Hamann și Johann Gottfried Herder dezvoltă în continuare aceste idei. Așadar, cea dintîi sarcină în analiza formei proprii unui poet este aceea de a descoperi mijloacele prin care acesta știe să confere eficiență cuvintelor. Arta li-

rică a lui Hölderlin impresionează în primul rînd prin faptul că, folosind cu o parcimonie proprie cuvintele, conferă fiecărei expresii în parte o valoare specifică mai ridicată. Dacă de regulă, în graba desfăşurării lecturii, folosim cuvîntul izolat numai ca un indiciu al semnificaţiei în ansamblul întregii structuri verbale, în cazul de faţă concizia expresiei ne îngăduie să ne oprim asupra cuvintelor. Astfel simţămîntul ni se arată parcă în nuditatea sa, din spatele simplei sale etichetări — şi în această privinţă lirica lui Mörike este înrudită şi influenţată de aceea a lui Hölderlin. Menţionez încă un mijloc artistic pe care Hölderlin l-a adus pînă la o extremă eficienţă. Comportările psihice, a căror interacţiune constituie interioritatea, îşi găsesc expresia în formele sintactice ale întrebării, exclamaţiei, a desemnării actelor de voinţă ; prin ele vorbitorul se defineşte pe sine sau pe un altul. Astfel, folosirea acestor forme sintactice redă dinamica interioară mai puternic şi mai nemijlocit într-o poezie decît se întîmplă în cazul exprimării directe a unor cuvinte ca mîhnire, bucurie, dor, dorinţă. Hölderlin se foloseşte de aceste forme sintactice într-o mai mare măsură decît oricare alt poet, atît în Empedocle cît şi în poezii. Şi el le reduce la valoarea pe care o are interioritatea procesului liric, dezbărîndu-le de orice element retoric, expunînd în mod simplu şi firesc procesul sufletesc exprimat în aceste forme, atît de simplu încît se apropie de obiectivitatea prozei. Iar după exemplul grecesc, el recurge la libertăţile permise de limba noastră în privinţa dispunerii cuvintelor în construcţia sintactică, pentru a exprima prin succesiunea cuvintelor înlănţuirea lăuntrică a contemplaţiei şi a procesului sufletesc.

În ce priveşte bogăţia şi fluxul eufonic, versul lui Hölderlin nu a fost întrecut de nici un alt poet ; în privinţa mişcării ritmice — puternică şi firească — şi a diversităţii acesteia, el se află desigur cu mult sub nivelul lui Goethe ; din arta metrică a lui Hölderlin, rezultă o oarecare uniformitate. El este înzestrat cu un simţ foarte rafinat al limbii noastre ; corespunzător spiritului ei. Hölderlin ştie să armonizeze valorile cuvintelor, determi-

nate de conținutul lor logic, cu folosirea accentuării și neaccentuării silabelor. În această privință, el se deosebește în mod pozitiv mai ales de Klopstock. De cele mai multe ori, el știe să introducă în silabele accentuate rădăcini verbale și nominale sau să recurgă la silabe a căror accentuare se justifică prin înțelesul pasajului respectiv. În cele neaccentuate, găsim în mod preponderent prepoziții, prefixe și sufixe. Ia astfel naștere o concordanță firească între vorbirea accentuată potrivit sensului și forma versului. Peste tot, în formele sale metrice, domină principiile corelative ale simetriei și ale efectului muzical. Ele sînt definitorii și pentru dezvoltarea în continuare a artei sale de versificator.

Am părăsit istoria liricii sale acolo unde transpune forma imnurilor lui într-o poezie personală. În minunatele sale cînturi *Zeul tinereții* și *Către natură* (*An die Natur*), mijloacele sintactice sînt valorificate în mod desăvîrșit, pentru a exprima limpede omogenitatea procesului sufletesc ; dar efectul astfel obținut este în continuare amplificat printr-o organizare simetrică, pe care la Schiller n-o găsim nicăieri într-o formă atît de perfectă.

Principiile după care se conduce, și totodată, interesul lui pentru poezia greacă și romană l-au determinat apoi pe Hölderlin să utilizeze măsura versului antic. El știe să obțină, prin hexametri și prin măsura versului elegiac, efecte cu totul originale. Repartizarea simetrică a troheilor și dactililor imprimă hexametrilor săi un dinamism în care simțirea este parcă purtată pe valuri. Atenuînd adeseori prima accentuare a pentametrului, el sugerează o intensificare care imprimă un farmec deosebit metrului său elegiac, atît de frumos realizat în *Tînguirea lui Menon*. Asonanțele servesc în mod fericit eufoniei și mai trainicei coordonări a silabelor accentuate și consonante. Același efect de corelare îl au aliterațiile. Astfel, prin modurile de exprimare metrice ale lui Hölderlin se obțin foarte puternice efecte melodice, ca și în ce privește fluxul neîntrerupt al versurilor și legăturile dintre diferitele părți componente ale poeziei.

Totul slujește deci pentru exprimarea, și în metri, a desfășurării procesului sufletesc, a coerenței și structurii sale. Și dacă hexametrul și forma metrică elegiacă sînt capabile să exprime atît de fericit această coerență, Hölderlin a știut, prin mijloacele arătate, să adapteze și unele forme strofice grecești și romane, cu același efect. În acest scop, îl folosește pe Horațiu ; rămîne însă de cercetat dacă n-a făcut uz și de restul liricii grecești. În folosirea acestei forme de versificare — în condițiile limbii germane și ale vieții sufletești moderne — el nu a fost depășit de nici un alt poet. Hölderlin utilizează cu precădere strofa alcaică, de care s-a servit cu predilecție și Horațiu ; dar cu un rafinat simț al ritmului, el pune în locul formei grecești tîrzii și a celei latine modificate, forma inițială grecească. Pe lîngă strofa alcaică, el folosește cel mai adesea strofa așa-numită terță asclepiadă, pe care o găsește de asemenea la Horațiu ; și în acest caz, el a putut folosi metrul antic în limba noastră prin aceea că a pus la începutul fiecărui vers, în locul spondeului, aproape tot atîtea picioare cîte intră în măsura troheului. Dealtfel a folosit o dată și strofa safică în poezia *Cîntec la poalele Alpilor* (*Unter den Alpen gesungen*). Găsim aici o transformare proprie, bazată pe modificarea formei lui Klopstock. El mută dactilul, care în mod obișnuit se află pe locul al treilea, în primele trei rînduri ale strofei, și anume : în rîndul întîi îl pune pe primul loc, în rîndul al doilea — pe locul al doilea, și în rîndul al treilea — pe locul patru.

Și iarăși trăsătura fundamentală a liricii sale, aceea de a exprima coerența, fluxul, ritmul interior al procesului sufletesc — îl conduc la o nouă formă. Aceasta ia naștere odată cu căutarea unei expresii metrice corespunzătoare puternicei dinamici a mișcărilor sufletești, în condițiile în care aceasta e generată de o ambianță grandioasă și de fapte mărețe. Aici el pornește de la ditirambii lui Goethe. Iambii și anapeștii, troheii și dactilii, așadar cadența ascendentă și descendentă sînt în continuă schimbare și atît de liber combinate, încît sînt perfect adaptate mișcărilor sufletești respective. Aici a

dispărut forma de strofă regulat structurată. Apare doar o organizare în secțiuni aproape întotdeauna inegale. Adeseori răzbate metrul liric al lui Horațiu, cu care poetul era deprins. Tocmai în vremea cînd trecea la acest ditiramb și la formele sale libere, spiritul său a început să fie copleșit de loviturile soartei și astfel dezvoltarea artei sale lirice a fost curmată înainte de vreme.

Sfîrșitul

Lumină, unde ești ?
Mi-e trează inima pierdută,
Imensa noapte iar m-absoarbe...
Retras și calm văd, oră după oră,
Cum din pămîntul reavăn și din nori
Icoana dragostei se înfiripă,
Otravă-i între noi și un gînd mă-ncearcă :
Din depărtări s-ascult de nu-mi soseşte
Prietenosul salvator.

Cînd Hölderlin a pornit la drum spre alte zări și spre noi servituți, starea lui era destul de precară. Îl apăsa atît de greu povara amintirilor — multiple suferințe, lipsuri, afronturi împinse pînă la umilință — încît i se părea că destinul l-a separat de toți oamenii. Îi învăluise însingurarea celor care nu se mai pot destăinui. Cu o smerenie plină de amărăciune, îi ruga adeseori pe ai săi și pe prieteni să-i ierte tăcerea. Sfiala l-a împiedicat întotdeauna să-i dezvăluie mamei lui, atît de iubitoare, cît de multe a avut de îndurat și care-i erau simțămintele. „Mă îndrept spre o viață dependentă" — așa îi scria puțin înainte de plecarea spre sudul Franței, și adaugă apoi, ca o slabă consolare pentru ea și pentru ei, „iar educarea copiilor este acum o treabă deosebit de fericită, căci este atît de nevinovată". Iar fratelui : „iartă-mă, dragă Karl, pentru ca între noi să dispară orice neînțelegere".

Era iarăși vremea Crăciunului, cînd și-a părăsit patria, pentru a-și reîncepe viața de profesor particular

în casa consulului hamburghez din Bordeaux. „Să nu te sperii de nimic şi să fii gata să rabzi multe“ — aşa caracterizează el starea lui de spirit în timpul călătoriei ; şi în această dispoziţie trece peste „temutele strîmtori înzăpezite din Auvergne“. Presimţi visurile şi spaimele celui cu nervii zdruncinaţi, din propria-i relatare. „În furtună şi pustiu, în noaptea îngheţată, cu pistolul încărcat lîngă mine în patul tare, am înălţat chiar o rugă, cea mai fierbinte din toată viaţa mea, şi pe care n-o voi uita niciodată“. La sfîrşitul lui ianuarie 1 802, a ajuns la Bordeaux. O ultimă şi ciudată scrisoare de acolo ne arată cum se ferea de orice emoţie. Îi murise bunica. „Să nu mă înţelegi greşit, îi scrie mamei sale, dacă în legătură cu această pierdere vorbesc mai mult de stăpînirea de sine necesară decît de jalea ce ne cuprinde inima iubitoare în astfel de clipe. Trebuie să-mi apăr atît de greu încercatul suflet“. Într-o astfel de stare de spirit i-a fost dat şi aici, ca şi în Elveţia mai înainte, să constate că nu-şi poate păstra, în continuare modesta lui funcţie. S-a spus că i s-au cerut unele lucruri pe care nu le-a putut îndeplini sau că a fost prea mîndru pentru a le accepta. Fără îndoială că demnitatea sa a avut aici atît de mult de suferit, încît, nu şi-a mai putut reveni. Cel greu încercat şi obosit a fost desigur copleşit de sentimentul că pentru el totul s-a sfîrşit. În iunie, a pornit pe drumul de întoarcere, probabil tot pe jos. Poate că în timpul drumeţiei sale prin sudul Franţei toride a suferit o insolaţie ; „elementul năpraznic, focul din cer şi nepăsarea oamenilor, viaţa lor în mijlocul naturii, mărginirea şi mulţumirea lor facilă m-au chinuit fără încetare. Şi aşa cum se zice despre eroi pot spune că am fost biruit de Apollo“. În aceste împrejurări, asupra lui s-a abătut o boală psihică, şi în această stare s-a arătat, la întoarcere, alor săi.

Peste patruzeci de ani avea să mai trăiască Hölderlin cu mintea întunecată. După ce primele stări de agitaţie maladivă au mai cedat, se spera într-o ameliorare a sănătăţii sale. Pe atunci mai era încă în stare să facă

un efort intelectual. A tradus *Oedip rege (Oedipus Tyrannos)* și *Antigona* de Sofocle, traduceri care au apărut în 1 804. Simțul său ritmic este nealterat, limba sa, de o puternică sonoritate, reușește să obțină zguduitoare expresii ale suferinței ; dar limba greacă n-o mai stăpînește ca înainte. Confundă cuvinte cunoscute cu altele asemănătoare, atunci cînd îi lipsește răbdarea traduce în mod arbitrar. În adnotări, poetica vremurilor sale de glorie ne apare ca o ruină. Ești tentat să le cercetezi mai amănunțit, dar obosit și dezamăgit, renunți să cauți un sens ascuns în ceva absurd. Incapacitatea sa de a urma un fir logic este evidentă.

Tot astfel se manifestă și în relațiile sale personale. Venea uneori în mijlocul prietenilor, înfățișîndu-li-se ca în vremurile sale cele mai bune. Alteori, firul gîndirii i se curma brusc. Stări de epuizare spirituală alternau cu altele de exaltare : o vanitate exagerată și ieșiri neașteptate, de mare violență, se dezlănțuiau brusc — stări care, totuși, mai puteau fi stăpînite. În aceste condiții, prietenul său cel mai credincios, Sinclair, i-a mai putut procura un mic post de bibliotecar la contele von Hessen, past pe care desigur îl plătea chiar acest prieten. Ce ironie că s-a putut vehicula pe atunci părerea că nenorocitul simulează doar vremelnic nebunia. Speranțele însă au durat doar cîțiva ani. Încă din vara lui 1 806, atît el cît și prietenii săi și-au dat seama că devenise primejdios să fie lăsat singur pe străzile Homburgului. Idei fixe nu și-au făcut apariția la el nici atunci, nici mai tîrziu. Drumul calvarului său se îndrepta spre noaptea sfîntă a spiritului ce nu avea să fie profanată nici de relatările unor călători curioși și nici de binevoitori indiscreți, căci nici un cunoscător al unor asemenea stări de spirit n-a pomenit de ele. Pînă la sfîrșit, cîntă și se acompaniază cu plăcere la pian, dovedindu-se receptiv față de acele sunete și ritmuri pentru a căror percepere parcă ar fi venit pe lume. Locuiește la Tübingen, unde a găsit un adăpost liniștit în pavilionul din grădina poetului Waiblinger ; de aci privește orașul

în care venise cîndva cu speranţe atît de mari, priveşte Neckarul, pe malul căruia s-au înfiripat primele sale visuri poetice — un chip nobil, parcă fără viaţă acum, o statură înaltă, ce impunea respect, uşor încovoiată — iar gîndurile rătăcesc, rătăcesc.

În seara de 7 iunie 1 843, a murit. Deşi foarte suferind, mai privise, aşa cum îi plăcea adeseori, prin fereastra deschisă, la frumoasa noapte cu lună. Pe tăcute, fără vreo ostentaţie, s-a furişat din această viaţă, ca cel mai sărman şi mai ostenit oaspete al ei, iar lumea a acordat prea puţină atenţie dispariţiei sale.

Interesul nostru a rămas însă ancorat în poeziile sale sublime, care au luat naştere chiar la graniţa dintre cea mai înaltă culme a libertăţii lirice, atinsă de el, şi nebunie — el însuşi le-a numit, în mod misterios, *Cînturile nopţii (Nachtgesänge)*. Cînd coerenţa vieţii psihice, legată de funcţiunile creierului, începe să se degradeze, atunci forma diferitelor imagini dobîndeşte o independenţă şi o energie proprie. Ideile cu efecte latente ies din cadrul condiţiilor prestabilite ale unor forme artistice unitare. Simţirea şi fantezia evoluează în mod neregulat pe traiectoria lor extravagantă. Cine ar putea să nu vadă apropierea de Robert Schumann sau de Nietzsche! „Mă gîndesc — aşa scria pe atunci Hölderlin unui prieten, iar cuvintele sale ne amintesc de cele atît de asemănătoare şi pline de mîndrie ale lui Heinrich von Kleist — că nu vom putea comenta poeţii de pînă în vremea noastră, deoarece arta poetică va avea, în general, un alt caracter şi că de aceea nu reuşim nici să ne impunem, pentru că de la greci încoace, abia acum reîncepem să scriem într-un mod patriotic şi firesc, propriu-zis original".

Fatalitatea ultimei perioade din viaţa lui Hölderlin constă tocmai în faptul că întreaga sa dezvoltare poetică tindea spre o eliberare totală a simţului lăuntric al ritmului de formele metrice fixe, dar că acest din urmă pas l-a făcut abia atunci cînd a ajuns la graniţa nebuniei. Aceste poezii sînt o verigă intermediară între

rapsodiile lui Goethe, de pildă *Prometeu* şi *Cîntecul drumeţului în mijlocul furtunii (Wanderers Sturmlied)* şi ditirambele cîtorva poeţi moderni. Încă o dată încearcă cel ce înaintează fără odihnă, să ducă mai departe marea formă a imnului preluată de la Schiller. Încă o dată se naşte un ciclu, care cuprinde cele mai mari probleme umane. Dar aci nu este vorba de idealuri măreţe şi general-valabile, care ni se înfăţişează strălucitoare în lumina senină a idealismului libertăţii. Retras în sine, poetul meditează asupra destinului. Încă o dată a mai zugrăvit în poezia *Rinul* soarta eroului. Zeii au nevoie de eroi. „Căci, deoarece cei prea fericiţi nu simt ei înşişi, trebuie ca un altul să simtă, compătimind, în numele lor — de acela au ei nevoie". Pe măsură ce amurgul cobora asupra-i, eroii şi zeii începeau să dobîndească dimensiuni colosale şi forme fantastice. Divinitatea devine conştientă de ea însăşi abia în eroi şi poeţi — dar el cunoaşte preţul pe care eroii trebuie să-l plătească. El meditează la cei care au trăit o viaţă eroică — Rousseau, Socrate. Privirea sa cuprinde pe fiii divinităţii din toate ţările şi de toate religiile. Lui Dionisos şi Hercule li se alătură, ca un frate, Hristos. El îi apare, asemenea lui Michelangelo, ca un erou creat de Dumnezeu. Natura o înţelege mai intens acum, în toate trăsăturile ei impunătoare, acum după ce contemplarea sudului i-a dezvăluit aspectele ei contradictorii ; iar limba lui, prin forţa ei plastică, ajunge la forme stranii cu totul ieşite din comun. Ea cuprinde un amestec aparte de forme bolnăvicioase impregnate de geniul liric în căutarea unui nou stil. S-au păstrat cîteva rînduri, care sînt probabil fragmentele unui ansamblu mai mare, nişte fugare însemnări, cu o seamă de scăpări. Ele pot totuşi evoca această orientare a lui Hölderlin către un nou limbaj liric.

Cu galbene flori şi plin
De roze sălbatice, ţărmul
S-apleacă peste lac.

Voi lebede pline de vrajă
Și bete de săruturi,
Vă scufundați capul
În apa sfînt-cumpătată

*

Vai mie, de unde voi lua eu, atunci cînd
Va fi iarnă, florile ? De unde
Lumina soarelui
Și umbrele pămîntului ?
Zidurile stau
Mute și reci ; în vînt
Foșnesc drapelele. *

* Traducere de Al. Philippide (*n. t.*).

BCU ASI CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

NOTE

LESSING

Studiul despre Lessing a apărut în 1867, în numărul al doilea și al treilea al volumului nouăsprezece al *Analelor Prusiene (Preussische Jahrbücher).* Dintre cercetările mai substanțiale cu privire la biografia lui Lessing, existau pe atunci studiile lui Danzel și Guhrauer, ca și acela al lui K. Hebler. Lucrarea mea pornește de la acesta din urmă. Era prima mea încercare de a pătrunde în istoria evoluției unei personalități de seamă. Astăzi, cînd studiul reapare, după mai bine de patru decenii, cercetările asupra lui Lessing se află într-un stadiu cu totul diferit. Dacă veneam doar în întîmpinarea cerinței unei simple retipăriri, nu puteam să trec cu totul peste raportul dintre acest studiu și condițiile din acea vreme. Nu mă puteam gîndi în nici un caz să înlocuiesc datele de cercetare obiective și cronologice, cu care intervenisem atunci în mersul cercetărilor asupra lui Lessing, înlocuindu-le prin altele, așa cum pot fi configurate în prezent. Ar fi însemnat să scriu o lucrare cu totul nouă. Și nici nu îmi era necesar un asemenea lucru, căci problemele pe care le-am tratat atunci mai sînt și astăzi primordiale pentru înțelegerea lui Lessing. Nici la concluziile mele nu am acum nimic de modificat; numai referitor la anumite puncte, am fost ceva mai circumspect în ce privește exprimările alese. Alte mici îmbunătățiri se referă doar la forma studiului.

Pentru a duce mai complet la îndeplinire sarcina pe care mi-am propus-o inițial și a adapta studiul coeziunii întregului ansamblu, am introdus, de la prima ediție, două adaosuri detaliate. Corelația dintre Lessing și lucrările estetice anterioare și contemporane lui este tratată mai amănunțit și totodată s-a adăugat un capitol despre lucrările sale literare, și anume în primul rînd despre *Minna von Barnhelm* și *Emilia Galotti.* În cele ce urmează, vor fi indicate și unele completări mai mici, care îl prezintă pe Lessing în raport cu ambianța istorică generală. În ediția a doua, s-a adăugat, în afară

de două mici completări, şi o analiză amănunţită a lui *Nathan Înţeleptul*. Fie deci ca această evocare să ocupe un loc modest — alături de tabloul viu colorat pe care ni l-a dăruit Erich Schmidt, în excelenta sa biografie consacrată lui Lessing. Raporturile mai generale dintre Lessing şi viaţa spirituală germană le voi trata în alt loc şi tot acolo vor fi dezbătute şi unele puncte cu un caracter mai sistematic, cum ar fi ingenioasa ipoteză a lui Spitzer cu privire la relaţia dintre Giordano Bruno şi Lessing ca şi conexiunile istorice ale teoriei lui Lessing despre metempsihoză.

Expunerea mea asupra *teoriei metempsihozei* a dat pe atunci prilej lui *Konstantin Rössler* să susţină, în numărul din septembrie al volumului douăzeci al *Analelor prusiene*, o concepţie diferită de a mea. S-au mai făcut şi alte încercări de a lămuri contradicţiile ce par să rezulte din afirmaţiile lui Lessing. Există două ipoteze ale lui Lessing. Fiecare din ele încearcă să rezolve anumite dificultăţi, pe care le-a întîmpinat Lessing în elaborarea concepţiei sale despre lume. Prima categorie a acestor dificultăţi pare să impună revenirea omului pe acest pămînt. Pentru ca desăvîrşirea lui Dumnezeu să fie pusă în concordanţă cu trăsătura reprezentată de caracterul necesar al acţiunilor omeneşti, sufletul care a rămas pe o treaptă inferioară a dezvoltării moral-religioase trebuie să poată participa la o etapă ulterioară a acestei dezvoltări. Această cerinţă este pe deplin satisfăcută prin reîntoarcerea sufletului pe pămînt şi integrarea sa în evoluţia ulterioară a istoriei umane. Exprimată în mod ezoteric: pentru ca revelaţia să constituie o modalitate de educare a neamului omenesc, în totalitatea sa, justiţia divină impune ca şi toţi acei membri ai acestei specii care au rămas pe o treaptă inferioară a dezvoltării să aibă partea lor din harul treptelor superioare. „Marea roată, lentă în învîrtirea ei, ce duce neamul omenesc spre desăvîrşire este pusă în mişcare de rotiţe mai mici şi mai rapide, dintre care fiecare vine cu contribuţia ei aparte". Alături de această teorie despre reîntoarcerea sufletului pe pămînt, Lessing enunţă şi teoria despre întoarcerea în anumite condiţii, presupunînd un corp diferit de cel pe care îl avem în prezent, aşa cum este expusă în studiul său *Despre cele cinci simţuri* (Über die fünf Sinne). Şi cum Les-

sing nu poate să se fi gîndit la o evoluție corespunzătoare a corpului pe acest pămînt, teoria sa se referă desigur la migrația sufletului prin diferite corpuri astrale.

Lessing a elaborat aceste două teorii în epoci diferite. Nici nu știm cel puțin dacă le-a reținut în același timp pe amîndouă și dacă s-a gîndit la vreo legătură între ele. Dacă stăruia asupra celei de a doua ipoteze și presupunea o migrație a sufletelor prin diferite corpuri astrale, atunci, pornind de la ea, putea fi rezolvată în mod corespunzător acea problemă pentru a cărei soluționare fusese elaborată prima ipoteză, renunțîndu-se la aceasta. Într-adevăr, o migrație a sufletelor prin diferite corpuri astrale îngăduie totuși să se conceapă o participare la ceea ce se petrece pe pămînt. Mi se pare însă cu totul neindicată punerea în discuție a unor asemenea posibilități. Cine îi atribuie asemenea fantezii cu privire la o istorie coezivă a sufletelor, înseamnă că nu înțelege nimic din poziția acestui geniu critic față de problemele metafizice, care deschid ferestre spre posibilități necontrolabile. Acestea sînt motivele care mă determină să nu trec dincolo de ceea ce este cuprins în studiul meu și să nu mă angajez în jocurile de idei care încercau să coreleze ambele ipoteze. Iată de ce nu am publicat aici nici răspunsul meu la obiecțiile lui Rössler (din cel de al patrulea număr, volumul douăzeci, al *Analelor prusiene*). În ce privește interpretarea proprie — și fundamentarea acesteia — pe care Rössler a dat-o, prin comentariul său asupra paragrafelor 92 și 93 din *Educarea neamului omenesc*, trimit la răspunsul meu de la pagina 442.

Să-mi fie însă îngăduită o considerație istorică, pe care o voi repeta, în replică — îndreptată tot împotriva studiului lui Rössler. În ciuda argumentelor de care Lessing dispunea pentru teoria sa despre întoarcerea, în mai multe rînduri, a sufletelor pe pămînt, ele nu au convins nici pe cei mai entuziaști dintre prietenii săi. Cu totul altfel stau lucrurile în ce privește teoria sa despre migrațiile sufletelor prin diferite corpuri astrale. Aceasta s-a dezvoltat în secolele XVII și XVIII, pe baza descoperirilor astronomice, a cerințelor etice și a ipotezelor fiziologice, devenind în mod firesc o forță considerabilă. Acest lucru apare în mod vădit în concepțiile profunde,

de o puternică înrîurire, ale lui Fontenelle şi Leibniz, ca şi în batjocura trufaşă a lui Voltaire, mai ales în născocirile sale pline de umor, cum a fost Micromegas. În această privinţă, Lessing se situează în centrul mişcărilor secolului. Şi cine îşi ridică privirea dinlăuntrul său, cu o aspiraţie nepărmurită, spre cerul înstelat, nu se poate desigur sustrage de la astfel de înclinaţii spre visare.

Note privind anumite pasaje

1. De comp. cu Viaţa lui G. E. Lessing precum şi opera sa literară postumă de K. G. Lessing. 1793 — 95, 3 vol. Acolo la p. 14 — 19
2. Loc. cit., p. 16
3. De comp. cu scrisoarea lui Lessing către Mendelssohn din 14 sept. 1757
4. De comp. cu M. Mendelssohns ges. Schriften, 1843 şi urm., II, p. 361 şi III, p. 1 şi pag. urm.
5. De comp. Lyceum der schönen Künste, vol. I, P. 2, p. 76 — 128, în Charakteristiken, 1801, vol. I, p. 170 — 281
6. În oda „An Gott"
7. De comp. cu scrisoarea lui Lessing către Nicolai din 25 aug. 1769
8. J. G. Fichte. Sämtliche Werke, 1845 şi urm., VIII, p. 72 şi urm.
9. De comp. cu Hamburgische Dramaturgie, pas. 84
10. De comp. cu Das Theater des Herrn Diderot. Prefaţa traducătorului la ediţia I-a (din 1760)
11. Hamburgische Dramaturgie, pas. 30
12. Hamburgische Dramaturgie, pas. 19
13. Hamburgische Dramaturgie, pas. 55
14. Hamburgische Dramaturgie pas. 86
15. Pentru datare, de comp. cu Danzel şi Guhrauer, G. E. Lessing, ed. II-a (1880): I, p. 232 A. şi Erich Schmidt, Lessing, ed. II-a, 1899, I, p. 206.
16. Pentru datare, de comp. cu: G. E. Lessings Sämtliche Schriften, ed. III-a, ediţia Muncker, XIV, p. 175 A. şi Erich Schmidt, loc. cit., II, p. 462.

17. După Muncker, loc. cit., p. 312, aceste unsprezece principii nu aparţin în nici un caz ultimei epoci teologice a lui Lessing.
18. C. Schwarz. Lessing als Theologe, 1854, p. 41
19. De comp. cu scrisoarea lui Lessing către fratele său din 14 iul. 1773.
20. Din scrisoarea lui Lessing către fratele său din 2 febr. 1774. De comp. şi cu scrisoarea din 8 apr. 1773 către acelaşi.
21. „Erziehung", par. 79/80
22. Loc. cit., I, pag. 246
23. K. Lessing, loc. cit., I, p. 230, III, p. 119 — 147. Pentru datare, de comparat cu Muncker XIV, p. 217 şi urm.
24. Pentru datarea acestei lucrări, de comp. cu Muncker XVI, pag. 314 A şi E. Schmidt, loc. cit. I, p. 453.
25. Datării din text i se asociază Muncker, XVI, 304 A. E. Schmidt, fără să arate ce l-a determinat la aceasta, datează Theses în 1780, în loc. cit., II, p. 319.
26. De comp. cu scrisoarea lui Lessing către fratele său din 19 dec. 1777 şi către acelaşi din 25 febr. 1778.
27. De comp. cu scrisoarea lui Lessing către fratele său din 23 iul. 1778 şi către Ebert din 25 iul. 1778
28. XII, p. 428.
29. Ediţia din Weimar, XXII, 355/6
30. XIII, p. 99
31. XIII, p. 132
32. XIII, p. 150
33. XV, p. 358
34. XII, p. 435
35. XII, p. 437
36. De comp. cu scrisoarea către fratele său din 25 febr. 1778
37. De comp. cu scrisoarea către Elise Reimarus din 14 mai 1779
38. De comp. cu scrisoarea către fratele său din 25 febr. 1778
39. Gesammelte Schriften, ed. Zeller, 1876 şi urm., III, p. 102
40. XVI, p. 390
41. Datării din text i se asociază Muncker, XVI, p. 518 A.
42. „Erziehung", par. 61
43. XIII, p. 356 şi urm.
44. XIII, p. 5 şi urm., 31 şi urm., 404

45. „Erziehung", par. 85/6
46. Hamburgische Dramaturgie, pas. 30 şi 33
47. Hamburgische Dramaturgie, pas. 19
48. De comp. cu Fr. H. Jacobis Werke, 1812 şi urm., vol. IV, p. 51 şi urm.
49. Fatum fatuum sau Die törichte Notwendigkeit, 1708
50. În ce priveşte datarea, de comp. cu Muncker, XIV, p. 292 A şi G. Spicker, Lessings Weltanschauung, 1883, p. 165
51. De comp. cu Mikrok, ediţia a II-a, 1868, I, p. 414 — 417
52. De comp. cu Jacobis Werke, loc. cit., p. 80
53. Muncker XVI, p. 522 se asociază datării din text şi aduce noi argumente în sprijinul ei; în acelaşi sens, datează E. Schmidt, loc. cit., II, p. 495 şi 637. W. Arnsberger încearcă să situeze studiul în prima jumătate a deceniului şapte, dar nu aduce suficiente argumente. De comp. cu scrierea sa „Lessings Seelenwanderungsgedanke", 1893, p. 12 şi urm., 47

Lista modificărilor şi completărilor

p. 46—47 „Iată deci... poziţie" : prescurtat faţă de forma iniţială a studiului
p. 49 „Lessing... părinţii săi" ; completare
p. 54 „Încă de la şcoala princiară"... p. 56 „a tînărului Lessing" : completare.
p. 63 „Cum concepuse"... p. 71 „Dialogul lui Harris" : nou şi revăzut.
p. 71 „Asupra lui Lessing"... p. 73 „deducţii ale lui Lessing" : completări şi revăzut.
p. 81 „Lessing este"... p. 102 „elibera inocenţa" : completare.
p. 139—159 Completare în legătură cu Nathan Înţeleptul.
p. 163 „Ce diferite sînt vremurile"... „interioară" : completare
p. 165 După „tuturor teatrelor" a fost eliminat un paragraf şi a fost inclusă caracterizarea Emiliei Galotti
p. 184 „Acestea sînt momentele" pînă la sfîrşit. Revizuire şi completare.

GOETHE ŞI FANTEZIA POETICA

Studiul a apărut iniţial în 1877, în volumul X din *Zeitschrift fiir Völkerpsychologie*. El a pornit de la prelegerile despre Goethe ale lui Herman Grimm. Prima ediţie a cărţii, apărută în Nr. 1 şi 2, asemeni studiului anterior, a anulat referirea la lucrarea menţionată şi a rezumat expunerea, fără un adaos privind conţinutul. Concepţia mea de atunci, potrivit căreia ştiinţele spiritului se bazau pe psihologia descriptivă ca şi prima expunere a părerii mele privind relaţia dintre memorie şi procesul închipuirii, au fost menţinute şi în ediţia de faţă (date mai sumare în legătură cu acest subiect provin dintr-o perioadă anterioară). În Nr. 4, ideea promovată în studiul iniţial, de a considera întîmplarea în întreaga ei semnificaţie pe baza experienţei dobîndită în procesul de creaţie literară, a fost mai precis conturată şi tratată mai pe larg. Referitor la acest punct, ca şi în restul studiului, deosebirea în metoda de elaborare poetică, definitorie pentru Shakespeare şi Goethe, a fost prezentată cu mai mare prudenţă şi explicitată prin cîteva adaosuri privindu-i pe cei doi scriitori. Acei, pe care îi interesează prima mea expunere, mai sistematică, pot consulta ediţia I a lucrării. În ediţia a doua am făcut o prelucrare completă a studiului, iar primei părţi introductive i s-au adus completări substanţiale şi prescurtări acolo unde era cazul.

NOVALIS

Acest studiu a apărut în 1865, în *Preussische Jahrbücher*. La acea dată fuseseră editate doar două volume din „Scrierile lui Novalis", de către Tieck şi Friederich Schlegel, iar un al treilea volum, apărut în 1846, editat de Tieck şi Bülow, cuprindea o serie de lucrări postume. De atunci datele cu privire la operele postume ale lui Hardenberg au fost completate în frumoasa ediţie a lui Minor (Scrierile lui Novalis, 4 vol., Jena, Diederichs 1907). Ea conţine un text critic autorizat al lucrărilor rămase de la acesta. Se pune întrebarea în ce măsură este posibilă o prezentare cronologică a fragmentelor, ca şi a însemnărilor privitoare la continuarea *Ucenicilor din Sais*, precum şi la aceea a lui *Heinrich von Ofterdingen*. În ediţia sa „Scrierile lui Novalis" (Berlin, 1901), Heilborn încercase să alcătuiască o ordine cronologică. Eduard Havenstein a inaugurat o metodă nouă în importanta problemă a cronologiei fragmentelor, îmbinînd în munca sa privind manuscrisele, toate resursele disponibile pentru determinarea lor cronologică. („Concepţiile estetice ale lui Friedrich von Hardenberg", Berlin 1904). El a eliminat însă din cercetarea sa „tot materialul de specialitate referitor la matematică, fizică, chimie, ş.a.m.d.". Minor anunţă apariţia unor viitoare completări critice a ediţiei sale şi putem spera că acest destoinic cunoscător al manuscriselor lui Novalis se va ocupa şi de problema cronologiei. Trebuie să aşteptăm apariţia lucrării menţionate pentru a dispune de o bază certă în rezolvarea problemelor principale. Trebuie să ţinem seama că opiniile lui Novalis fluctuează adeseori; notiţele sale erau foarte influenţate de lectură. Dacă vrem să înţelegem evoluţia ideilor sale, relaţia lor cu o anumită perioadă, trebuie să cercetăm legătura dintre diferitele scrieri ale lui Friedrich Schlegel, Schelling, Baader şi manuscrisele lui Hardenberg şi în acest scop sînt necesare investigaţii cronologice complicate. Chiar însemnările poetului privitoare la continuarea *Ucenicilor* şi a lui *Ofterdingen* vor putea fi folosite

abia cînd vor fi precis datate şi confruntate cu fragmentele scrise în aceeaşi perioadă. Aşadar, momentul valorificării unui material nou n-a sosit încă. De aceea, studiul despre Novalis apare în ediţia de faţă neschimbat, cu excepţia unor mici îmbunătăţiri, a unor tăieturi precum şi a rezumării şi explicitării cîtorva pasaje. Îmi menţin ferm concluziile; deasemeni nu-mi par necesare completări rezultate din noul material, intenţia studiului de faţă neconstînd în a furniza toate datele posibile, ci, de a prezenta în opoziţie cu părerile dominante la acea dată cu privire la Novalis, o caracterizare apreciativă, mai ales în ce priveşte consecvenţa şi semnificaţia concepţiilor sale literare.

Voi adăoga aci doar cîteva observaţii referitoare la obiecţiile aduse acestui studiu despre Novalis. Haym recunoaşte că lucrarea mea a furnizat „pentru prima oară o analiză literar-istorică autentică privind spiritul lui Novalis", (Recenzie la „Lucrările postume", 1873, Preuss, Jahrb. Jahrg. 1873). Dar în valoroasa şi mult consultata sa lucrare despre şcoala romantică (Berlin, 1870) se vădeşte o deosebire esenţială între concepţiile noastre. În timp ce eu am vrut să demonstrez că părerile tradiţionale cu privire la confuzia, imprecizia, elementele obscure, contradicţiile şcolii romantice sînt lipsite de temei, şi chiar fragmentele şi însemnările postume constituie un ansamblu corelat, vedem la Haym o preferinţă pentru opiniile din trecut.

1. În ce priveşte *Ucenicii din Saïs*, (Haym loc. cit., p. 348 şi urm.) am mers prea departe în ediţia I în aprecierea unei apropieri de punctul de vedere al lui Fichte, (p. 268, r. 6, 5, 4, de jos). Abandonez acum această poziţie. Susţin însă cu fermitate că în cuvintele lui Novalis, citate de mine, există o rezolvare pozitivă a conflictului privind concepţiile despre natură. Novalis susţine că omul „se află în relaţii tot atît de diferite şi neînţelese cu natura, ca şi cu oamenii". Astfel iau naştere diferitele concepţii asupra naturii. Dar începînd cu metoda care cercetează structura obiectului natural pînă la opiniile, potrivit cărora, raţiunea, fantezia sau simţirea pot fi regăsite în natură, după Novalis natura poate fi înţeleasă numai printr-o conexiune interioară, printr-o retrăire a vieţii acţionînd în ea, printr-o regăsire a Eului în ea. Mă refer mai

ales la un pasaj din Minor IV, 24—26. Aici disputa dintre oameni cu privire la natură este depăşită. Obiectele naturale vorbesc ele însele. Şi ele sînt străbătute, după Novalis, de un simţămînt inerent lor, bucurîndu-se de armonia ansamblului naturii, astfel încît esenţa naturii se dezvăluie doar simţirii omului. „Gîndirea este doar un vis al simţirii, o simţire ce se stinge, o viaţă palidă, vlăguită."

2. O altă deosebire priveşte problema *Fragmentelor*. Haym încearcă să le cuprindă într-un tot. Eu nu am intenţionat să rezolv o astfel de problemă. Întreaga mea expunere arată limpede şi consecvent că, în opoziţie cu ideile dominante în acea vreme, am vrut doar să subliniez existenţa în cadrul fragmentelor a unor opinii ştiinţifice clare şi rodnice. Cum poate, deci, Haym să-mi reproşeze că „în aprecierea valorii ştiinţifice specifice a fragmentelor am atribuit o semnificaţie deosebită unor afirmaţii izolate, care nici nu figurau în ansamblul de idei al autorului" (p. 333)? Deasemeni îmi menţin părerea că aprecierea valorii fragmentelor era pe deplin îndreptăţită. Opiniile mele asupra fragmentelor privitoare la natură sînt confirmate de cercetările amănunţite ale lui Olshausen („Friedr. v. Hardenberg şi ştiinţele naturii din vremea sa", Disertaţia din Leipzig, 1905 p. 75). Consider că importanţa operelor sale postume revine în bună măsură fragmentelor metafizice şi celor legate de ştiinţele spiritului. Am vrut să arăt ce valoare au acestea din urmă chiar pentru ştiinţele spiritului din vremea noastră. Deoarece pe atunci eram preocupat de ideea elaborării unei psihologii, menită a fundamenta ştiinţele spiritului, ideile lui Hardenberg referitoare la acestea îmi păreau importante. Şi astăzi principala valoare a fragmentelor sale pentru contemporaneitate constă în solida lor legătură ideatică cu ştiinţele spiritului: o valoare independentă de punctul de vedere transcendental-filozofic adoptat de Novalis în fundamentarea ştiinţelor spiritului. Olshausen interpretează expresia „Psihologia realistă" în sensul unei „Psihologii universale" („Ştiinţa macrocosmului"). Dar cum ar putea înţelege structura sufletului universal afirmaţia că „Baader este un psiholog realist, vorbind o autentică limbă psihologică"! Singurul argument pe care Olshausen îl aduce în favoarea acestei interpretări artificiale este şubred. El se înte-

meiază pe faptul că în scrierile din acea vreme ale lui Baader se vorbește doar de o psihologie cosmică, dar nu și de una a vieții individuale. Împotriva acestei afirmații, citez mica lucrare a lui Baader „Contribuții la fiziologia elementară" 1797 (Retipărită în Opere complete, part. I, vol. III, p. 203—246, dar aci cu completări ulterioare.). Mai trebuie menționate, în afară de p. 59, toate anexele p. 73—88 și completarea p. 89—90. Anumite pasaje din fragmentele lui Novalis, vădesc în mod neîndoios că se afla sub influența lui Baader și a scrierii acestuia. Abstracție făcînd de cele de mai sus, Simon susține pe bună dreptate, că cele scrise de Novalis după pasajul referitor la psihologia realistă pledează în favoarea tezei mele („Idealismul magic", Heidelberg 1906, p. 16). Dacă este posibil acum, sau va fi în viitor, să stabilim o conexiune a ideilor lui Novalis, cuprinzînd toate fazele creației sale, așa cum a încercat Haym și, mai recent, Simon cu minuțiozitate și perspicacitate, rămîne sub semnul întrebării. Afirmația că deosebirea specifică în cadrul punctului de vedere transcendental-filozofic, caracteristic pentru Novalis în toate fazele, trebuie căutată în conceptul idealismului magic, pare lipsită de orice temei. Formula pornește de la Baader; referirea la armonia între „sistemul magic străvechi" și „rezultatele filozofiei moderne" se găsește în Baader, p. 74 și urm. (Op. p. 239 și urm.). Printre pasajele citate din Novalis (Minor, II, 192, III, 16, 97, 107, 333, 384) pagina 97 arată cel puțin o modificare în folosirea limbii: „idealism magic", Comp. și Walzel, Euphorion, XV, 610 și urm. 792 și urm.

3. Haym caracterizează pe *Ofterdingen* ca „pe o plăzmuire confuză de vis" (p. 387) căpătînd un temei firesc numai prin referirea la trăirea personală a poetului. El respinge așadar teza dezvoltată de mine cu privire la legătura metafizică în Ofterdingen. „Ipoteza conform căreia povestirea s-ar întemeia în esență pe metempsihoză, ar echivala cu o raționalizare a concepției poetului. Gîndirea sa este, de fapt, mult mai neistorică și mai mistică" (p. 386). Pe lîngă aceasta, ipoteza metempsihozei nu dă nici o lămurire în privința transfigurării absolute a realității, a transformării romanului în basm. „Adevărul este că această ipoteză joacă un rol atît în concepția despre lume a lui Hardenberg, cît și în romanul său, dar

numai un rol secundar". Trebuie să spunem de la bun început că e vorba de o neînţelegere. Eu însumi am arătat că expresia „metempsihoză" este „inadecvată". Dar nici Haym nu a tăgăduit că „în povestire s-au strecurat", reprezentări de acest fel, căci ele sînt ilustrate prin *identitatea persoanelor din roman* (Scrieri editate de Tieck I p. 119, 121, 223, 242). Această idee nu trebuie înţeleasă în sensul unei teorii ştiinţifice. Punctul ei de greutate rezidă în ipoteza că o ordine determinată în trecut, privind legătura dintre suflete, conţine şi condiţiile pentru relaţiile lor în prezent, indiferent cum am concepe acea ordine din lumea de dincolo şi interdependenţa ei cu cele ce se întîmplă în lumea de aici. Materialul oferit de roman nu dă nici o lămurire în această privinţă. Nu putem face decît presupuneri privitoare la legătura stabilită de poet între reîntoarcerea pe pămînt a sufletelor, pe baza concepţiei sale despre relaţia dintre viaţa de dincolo şi cea pămîntească, şi cele afirmate de Tieck despre împărăţia celor morţi, despre „colonia spiritelor". Dar nu rezultă de aci că Novalis nu a avut o concepţie bine determinată asupra acestei probleme. Haym face aceeaşi greşeală ca şi în cazul *Ucenicilor*. Din cauza lipsei de date concludente, explicabile prin caracterul fragmentar al scrierii poetice respective, el ajunge la concluzia că autorul este el însuşi nehotărît şi confuz. De altfel, atît în cazul de faţă, cît şi în restul cărţii sale, el nu şi-a pus întrebarea ce parte revine principiilor legate de *modul de exprimare al romanticilor*, acolo unde legătura logică este *ascunsă*. Oare este plauzibil ca un scriitor care şi-a definitivat în totul planul lucrării sale şi acest lucru rezultă clar din relatarea lui Tieck — să nu fi pus la temelia acestei opere, urmînd să trateze despre natura metafizică a vieţii, despre relaţia dintre viaţa vizibilă şi cea invizibilă, o concepţie bine determinată asupra legăturii dintre cele două lumi? Privită din punctul de vedere al operei creatoare a unui mare scriitor, acest mod de a vedea este de neconceput. Întregul plan, cît şi ansamblul de idei din Ofterdingen vor putea însă fi pe deplin lămurite abia atunci cînd vor fi făcute cercetările cronologice necesare.

HÖLDERLIN

Studiul de față a fost prelucrat din nou pentru *prima sa ediție;* au fost însă introduse unele pasaje ale unei versiuni anterioare, apărute în *Westermanns Monatshefte* din mai 1867, care intenționa să prezinte cititorilor din vremea aceea, importanța poetică a lui Hölderlin. Pentru expunerea referitoare la viața lui Hölderlin, îi sînt îndatorat atît lui Schwab cît și lui Carl Litzmann (Viața lui F. Hölderlin, în corespondența sa, Berlin 1920). Acesta din urmă a îmbogățit, cu un zel neobosit și plin de interes, materialul adunat de Schwab, pe care în parte l-a corectat. Pe lîngă aceasta, Berthold Litzmann a furnizat o culegere de ciorne și fragmente cuprinse în lucrarea despre Hölderlin, editată cu zece ani în urmă de editura Cotta. Deasemeni îi sînt personal îndatorat d-lui Dr. Wilhelm Böhm, a cărui valoroasă introducere la ediția operelor lui Hölderlin, scoasă de el și de Paul Ernst (Eugen Diederichs, Jena 1905), am putut s-o folosesc prin bunăvoința d-lui Erich Schmidt. Această ediție mi-a fost pusă la dispoziție, scurt timp înainte de apariția ei, tocmai în perioada cînd terminam studiul meu în prima sa versiune. Astfel am avut acces la neprețuitele ciorne de scrisori ale lui Hölderlin către D-na Gontard. Deoarece n-am avut ocazia să consult direct manuscrisele lui Hölderlin, iar în noua ediție lipsesc încă explicațiile cu privire la datare, m-am limitat în expunerea mea la combinarea fragmentului „Empedocle pe Etna", cu cele cîteva rînduri ale lui Litzmann (II, 218), cu articolul „Fundamentarea lui Empedocle (Schwab II, 253), adăogîndu-le celorlalte fragmente din Empedocle. Această dispunere a materialului rezultă în mod indubitabil, chiar fără consultarea manuscriselor, din evoluția ideilor filozofice ale lui Hölderlin și din relația lor cu cele ale lui Hegel. Fie ca această frumoasă ediție să trezească interesul unor cercuri mai largi pentru poezia lui Hölderlin.

De la apariţia primei ediţii a acestor lucrări, mijloacele pentru studierea evoluţiei filozofice a lui Hölderlin s-au înmulţit. „Istoria elaborării romanului Hyperion de Hölderlin" de Franz Zinkernagel (1907), pune la dispoziţie noi fragmente din *Hyperion*, scrise în perioada de la Jena (p. 211—235). Ele sînt importante pentru dezvoltarea filozofică a lui Hölderlin şi constituie contribuţii remarcabile pentru istoria evoluţiei sale: este expusă mai ales influenţa lui Schelling asupra formării ideilor filozofice din roman, după publicarea fragmentului din Thalia. Pe de altă parte s-a dobîndit o bază mai concretă pentru cercetarea relaţiilor dintre Hegel şi Hölderlin prin lucrarea mea „Tinereţea lui Hegel" (Comunicări ale Academiei de ştiinţe regale prusiene, 1905) şi prin editarea scrierilor de tinereţe ale lui Hegel de H. Nohl (1907). Îmi rezerv dreptul să tratez mai amănunţit, cu altă ocazie, evoluţia filozofică a lui Hölderlin. Aici am făcut doar o completare a textului primei ediţii la p. 342 (Vezi mai sus p. 288). Pe lîngă aceasta, Zinkernagel a furnizat noi date certe cu privire la fazele de elaborare a romanului *Hyperion* (Anii din Tübingen: nici un fragment; grupul de fragmente de la Jena; fragmentul din Thalia, Waltershausen; o nouă prelucrare din Frankfurt în care se arată influenţa lui William Lovell) şi le-a caracterizat; şi aceste elemente le-am folosit într-o completare de cîteva rînduri (p. 275 şi urm.). O ediţie completă a lucrărilor lui Hölderlin, tipărite pînă acum, o oferă Marie Joachimi-Dege (1908). Ne vom referi întotdeauna cu un deosebit interes la scrierile teoretice. Datarea fragmentelor este destul de diferită de aceea a lui Böhm şi Zinkernagel. Cu privire la cronologia *Imnurilor* lui Hölderlin, Emil Lehmann ne aduce o contribuţie de seamă în: „Imnurile lui Hölderlin închinate idealurilor umanităţii" (1909 programa analitică a liceelor.)

INDICE

Abelard 224
Addison 35, 39
Alfieri 88
Arianism 132
Ariosto 30, 227
Aristotel 63, 69, 71, 73 și urm., 221, 440
Poetica 63 Retorica 79
Arnim, Achim von 321, 334
Arnim, Bettina von 317
Arnold, G. 247
Arnsberger, W. 440
Augustin 278

Baader 430, 442, 444
Bach, Sebastian 246
Bacon 32, 209, 221
Balzac 40, 196
Basnage 128
Batteux 67
Baumgarten 120
Baur 130
Bayle 172
Baudelaire 338
Beaumarchais 40, 86, 94
Beethoven 155, 157, 208, 425
Boccaccio 145, 147
Bodmer 47, 59, 183
Böcklin 419
Böhm, W. 447
Böhme, Jakob 300, 318, 325
Bolingbroke 254
Bonnet 171, 178 și urm.
Bretschneider 131
Brown, Thomas 298, 303
Bruno, Giordano 249, 436
Buffon 246
Bunsen 121
Burke 68, 70
Bülow 442
Byron 221, 377, 379, 383

Calderon 33, 143
Camões 29 și urm.
Cardanus 200
Celsus 109
Cervantes 28 și urm., 31, 212, 227, 256, 267
Cezar 65, 238
Charpentier, Julie von 284, 333
Chateaubriand 383
Chodowiecki 98, 158
Claudius 220
Coleridge 221
Comte 360
Condorcet 360
Constant 383
Conz, Ph. 346
Coriolan 238
Corneille 36, 41, 59
Correggio 326
Cotta 364, 447

Dante 27 şi urm., 30, 188, 195, 205, 234, 276
Danzel (şi Guhrauer) 435, 438
Descartes 33 şi urm.
Dickens 40, 196, 209 şi urm., 213 şi urm., 221
Diderot 69, 83, 87 şi urm., 378, 438
Dilthey (Tinereţea lui Hegel) 448
Diogenes Laertius 400, 405
Dionysos 433
Diotima (D-na Gontard) 366 şi urm., 370, 447
Dippel 172 şi urm.
Dubos 64 şi urm., 425
Dürer 260
Dusch 51

Eberhard 106
Eichendorff 424
Eichhorn (Teologie) 130 şi urm.
Elisabeta, regina Angliei 215
Empedocle 396 şi urm.
Engel 51
Enesti 49
Ernst, P. 297, 447
Eschil 188, 212
Euripide 212

Feuerbach, 305
Fichte 60, 105, 208, 258, 268, 285 şi urm., 297 şi urm., 303, 305, 308, 323, 348, 359 şi urm., 364, 372, 381 şi urm., 389, 391, 406, 438, 443
Fielding 221, 376
Fleming 262
Florio 216
Fontenelle 438
Franklin 116
Freron 89
Frederic cel Mare 36, 52, 55, 85, 89 şi urm., 94, 143, 164, 184
Frederic II (de Hohenstanfen.) 149, 325, 330
Fries 270
Funk v. 325
Galilei 28, 32, 126, 308
Galvani 283
Gellert 41, 56
Gerhardt, Paul 262
Gervinus 75, 118
Gibbon 113
Gieseler 131
Gleim 50, 343, 424
Goethe 40, 42, 46, 55, 74 şi urm., 81, 94, 103, 141, 145, 155 şi urm., 157, 162, 185, 186 şi urm., 207, 208, 213 şi urm., 221, 225, 228—266, 268, 271, 279 şi urm., 286 şi urm., 288 şi urm., 292, 298, 312, 313, 317 şi urm., 325, 333 şi urm., 341, 348, 352, 362 şi urm., 426, 428, 439 şi urm., 402 şi urm., 411 şi urm., 415, 417 şi urm., 422 şi urm., 439, 426, 428, 439 şi urm. Contribuţii la morfologie 199; Mărturisirile unui suflet frumos 116, 312; Scrisori 233, 244; Clavigo 97 şi urm.,: Poezie şi ade-

văr 234, 237, 242 ; Egmont 235 ; Faust 93, 145, 157, 183, 202, 235, 238 și urm., 242 și urm., 256 și urm., 262, 265 și urm., 415 ; Versiunea inițială a lui Faust 203 ; Fragment din Faust (1790) 388 ; Teoria culorilor 237, 250 și urm. ; Convorbiri cu Eckerman 215 ; Zei, eroi și Wieland 230 ; Götz von Berlichingen 99, 183, 235, 238 ; Tainele 257 ; Poezii 244, 261 și urm., 264, 417, 420, 428 ; Către lună 198 ; Mireasa din Corint 232 ; Elegii romane 259 ; Ilmenau 244 ; Poezii de tinerețe 241, 423 ; Poezii din perioada Leipzig 172 ; Poezii filozofice 262 ; Cîntecul drumețului în furtună 433 ; Divanul oriental-occidental 259 și urm. ; Frate și soră 265 ; Hermann și Dorothea 202 și urm., 238, 256, 262 ; Călătoria din Italia 240 ; Ifigenia 41, 141, 158, 183, 239, 254, 258, 265 și urm. ; 348, 395 ; Dramele din tinerețe 98 ; Mahomed 144, 235, 247, 257, 265, 400 ; Complicii 256 ; Păpușăria moral-politică 235 ; Fiica naturală 238, 260 ; Pandora 200, 259 ; Prometeu 145, 169, 201, 235, 239, 247 și urm., 255 și urm., 265, 399, 433. Shakespeare și Goethe 209—222 ; Studiul despre Spinoza 249 ; Maxime 201, 261 ; Stella 265 ; Tasso 41, 93, 200, 239, 255 ; Trilogia pasiunii 259 ; Despre natură (Studiu, 1782) 248 ; Afinitățile elective 200, 234, 261, 263, 280 ; Werther 183, 201, 230, 239, 247 și urm., 255 și urm., 265, 321, 341, 388 ; Wilhelm Meister 41, 183, 202, 215, 227, 234, 238, 243, 252, 255 și urm. ; 258, 285, 312, 319, 320, 326, 375 și urm., 385.

Goeze 111, 115, 123 și urm., 150

Gontard, Jakob 366, 370 și urm.,

Gottfried von Strassburg, 225 și urm.

Gottsched 47, 50, 183

Greene 211

Grimm, H. 441

Gryphius 95, 262

Guhrauer 104, 435, 438

Guichard 94

Hagedorn 48, 424

Haller 37, 47, 58

Hamann 187, 425

v. Hardenberg (tatăl) 271

—, (unchiul) 271

—, (Erasmus) 280 și urm.,

Harris 70 și urm., 440

Haydn 37, 425

Haym 377, 443 și urm.

Havenstein, Eduard 442

Hebbel 87

Hebler C 435

Hegel 105, 155, 162, 177, 183, 208, 251, 269, 299, 300 şi urm., 320, 344 şi urm., 351 şi urm., 358, 370 şi urm., 385 şi urm., 389 şi urm., 402 şi urm., 414 şi urm., 420, 447.
Heilborn 442
Heinse 366
Helmont 246
Heloïse 224
Hemsterhuys 174, 388
Henzi, Samuel 54
Heraclit 387
Herbart 106, 320
Hercule 433
Herder 52, 139, 155, 185, 187, 230, 240 şi urm., 246, 248, 257, 343, 363, 376, 388, 425
Heumann 113
Heyne 346
Hyeronimus 129
Hippel 270
Hobbes 173
Hogarth 68, 70
Hölderlin 208, 270 şi urm., 279, 287, 336—434, 447 şi urm.; Idei estetice 357; Scrisori către D-na Gontard 367 şi urm., 447; Scrisori către Schiller 363 şi urm.; Elegii: Întoarcere 423, Sărbătoare de toamnă 423, Tînguirea lui Menon după Diotima 369, 423, 427, Empedocle 361, 373, 374, 387, 394—413, Empedocle pe Etna 447; Fundamentarea lui Empedocle 415, 447. (Empedocle 396—413, 417. Hermocrate 404, 409. Manes 413. Pantheea 400, 405. Pausanias 399 şi urm., 405); Poezii: 374, 416—429. Din perioada de la Frankfurt 368; Din perioada Homburg 373. Către natură 427. Către destin 354, 363. Arhipelagul 423. Despărţirea 370. Zeul tinereţii 344, 427. Rinul 433. Emilia înaintea nunţii ei 423. Cînturile nopţii 432. Cîntec la poalele Alpilor 428. Hölderlin şi Hegel 344 şi urm., 390, 412 şi urm. Imnuri 348 şi urm., 354, 419—427. Imnuri închinate idealurilor umanităţii 341—358; Libertăţii 348, Curajului 354; Hyperion 348, 351, 356 şi urm., 360 şi urm., 368 şi urm., 373, 374—393, 395, 409; Fragmentul Hyperion în Thalia 363, 383. (Alabanda 380 şi urm., 384. Diotima 368, 380 şi urm., 387, 392. Hyperion 357, 368, 379 şi urm., 385, 390 şi urm., 400, 418. Melita 357); Planul unei reviste 373, 398. Socrate (Planul unei tragedii) 396. Sofocle (Observaţii privind traducerea) 408, 431. Traducerea lui Oedip şi a Antigonei de Sofocle 431
Hölderlin, Karl 340, 429
Home 68, 70
Homer 69, 75, 195, 224, 260,

267, 340, 357
Horaţiu 53, 428 şi urm. d'Houdetot, contesa 225
Hristos 49
Huber 289
Humboldt, A. v. 269, 299
Humboldt, W. v. 203, 347
Hume 161
Hutcheson 68, 70

Iacob (al Angliei) 214
Ibsen 87
Ioan (evanghelistul) 131 şi urm.
Iosif II (împăratul) 53

Jacobi, F. H. 45, 169 şi urm., 203, 285, 345, 440. Scrisori despre Spinoza 345, 351
Jean Paul 208, 279, 314, 375, 382.
Jerusalem 165 şi urm., 168
Joachimi-Dege, Marie 448
Jonson, Ben 211, 216, 221
Jung-Stilling 241
Just (biograful lui Novalis) 273, 279, 282
Justin 113

Kalb, Charlotte v : 355, 363
Kant 35, 61, 70, 85, 155, 159 şi urm., 164, 206 şi urm., 241, 246, 258, 268, 272, 284 şi urm., 301, 345 şi urm., 351 şi urm., 356, 372, 389
Karl August (prinţul) 231
Kästner 49
Keller, Gottfried 385
Kepler 28, 32, 308
Kestner 230
Kleist, E. v. 37, 48, 90, 92, 93
—, H. v. 48, 321, 334, 432
Klinger 241
Klingsohr 325, 330
Klopstock 32, 41, 47 şi urm., 50, 58 şi urm., 91, 102, 183, 198, 245, 262, 339 şi urm., 349, 352, 424, 427 şi urm.; Messias 47 şi urm., 59. Imnuri 59. Bătălia lui Arminiu 339
Klose 113, 172
Knapp 342
Koch 57
Kramer 41
Kühn, Sophie v. 274 şi urm., 279 şi urm., 282, 328

La Fontaine 62
Lange, S. G. 54
Lavater 230, 241, 257, 312
Lehmann 448
Leibnitz 43, 82, 86, 104 şi urm., 140, 158, 169, 175 (teodiceea), 179, 182, 207, 308, 350, 376, 438
Leicester 213
Lenz 87, 241
Leonardo da Vinci 260
Leopardi 377, 379
Less 126
Lessing, G. E. 35 şi urm., 41—185, 186, 189, 240, 244 şi

urm., 257 şi urm., 328, 345, 348, 376, 394, 425, 436—440. Teoria estetică 61—63. Scrisori către fratele său 438, către Mendelssohn 44, 438, către Nicolai 438. Tînărul savant 54. Determinismul lui Lessing 164 şi urm., Emilia Galotti 39, 85, 88, 95—102, 141, 155, 183, 435, 440. (Appiani 98. Emilia 98 şi urm., mama Galotti 98, 102. Marinelli 98. Orsina 99 şi urm., prinţul 96 şi urm. Epigrama, Observaţii cu privire la epigramă 62. Ernst şi Falk 41, 125, 137. Educarea neamului omenesc 106, 108, 119, 125, 133, 137, 174, 437, 439. Fabula. Studiul privitor la fabulă 62. Fragmentul din Kleonis 88. Dialogurile masonice 146. Poeziile de tinereţe 58 (Nimicuri 55, Desfătarea 55). Goeze: Antigoeze 42, Răspunsul necesar 115, 128. Dramaturgia hamburgheză 61, 72, 75—91, 97 şi urm., 165, 183, 438, 439. Jacobi. Convorbiri cu Lessing 169 şi urm., 439. Jerusalem. Observaţii asupra studiilor sale filozofice 165. Însemnări despre literatură 118, 439. Laokoon 61,63, 69, 71 şi urm., 79. Literaturbriefe 58. Minna von Barnhelm 40, 85, 88 şi urm., 103, 141, 183, 435. (Franziska 90. Just 89. Minna v. B. 89 şi urm., Unchiul 90, Hangiul 90). Miss Sara Sampson 56, 87. Nathan Înţeleptul 42, 61, 85, 91, 93, 103, 124 şi urm., 137 şi urm., 141 şi urm., 182 şi urm., 436 (Al Hafi 142, 154. Daia 149. Monahul 146, 151, 154. Nathan 142, 143 şi urm., 156 şi urm., 158 şi urm., Templierul 142, 146, 149 şi urm., 156 şi urm.) Philotas 79, 85, 88. Pope, un metafizician 62. Reimarus, Antiteza lui Lessing împotriva lui Reimarus 115 şi urm., 123. Fragmente din scrierea lui Reimarus 109 şi urm., 123, 132, 141. Salvarea lui Horaţiu 53. Samuel Henzi 54. Teoria lui Lessing despre metempsihoză 176 şi urm., Sofocle 113. Teodiceea lui Lessing 168 şi urm. Lucrările teologice: Bibliolatria 126. Scrisori despre regula fidei 114, 126. Scrisori către Walch 126. Creştinismul raţiunii 104. Testamentul lui Ioan 134. Religia lui Hristos 134. Obiecţiile lui Wissowatius 107. Gînduri despre cei din Herrnhut 104, 159, 438. Împotriva lui Less 126. Noua ipoteză despre evanghelişti 114, 125 şi urm. Teze din istoria bisericii 115, 439. Despre el-

pisticieni 113, 439. Despre apariția religiei revelației 104. Despre realitatea lucrurilor în afară de Dumnezeu 174. Despre modul de propagare și răspîndire al religiei creștine 113. Despre pedepsele iadului 106. Despre traditori 126. Despre cele cinci simțuri 180, 436. Vademecum pentru domnul S. G. Lange 53. Virginia 95
Lessing, Karl 44 și urm., 113, 172, 439.
Leuschner 113
Litzmann 447
Locke 34, 67, 82
Lope 28
Lotze 175, 178
Luca (evanghelistul) 130
Ludovic XIV 95
Ludwig, Otto 87
Luther 32, 42, 83, 115, 124, 163, 199, 207, 253, 309

Macaulay 58
Macbeth 219
Magenau 342
Mahomed 143, 235, 247, 265, 400
Marivaux 39
Marlowe 32, 143, 211
Marmontel 89
Matei (evanghelistul) 115, 130
Matthisson 343, 354
Melanchton 140, 163
Mendelssohn, Moses 43 și urm., 54, 58, 67, 70 și urm., 110, 168, 171, 176, 438. Planul biografiei lui Lessing 44. Orele dimineții; Către prietenii lui Lessing 44. Pope, un metafizician 62
Michaelis 120
Michelangelo 246, 433
Mill, J. Stuart 209
Milton 210
Minor 442 și urm.
Molière 48, 69, 90, 215
Montaigne 216 și urm.
Montesquieu 35, 138
Mörike 339, 355, 416, 423 și urm.
Moritz, Ph. 51
Möser 246, 309
Mozart 256, 425
Müller, Johannes 250, 299
—, (cancelarul) 200
—, Max 210
Muncker 439 și urm.
Mylius 49

Napoleon I 379
Natalis Alexander 128
Neuffer 342 și urm.
Newton 75, 168
Nibelungenlied (Cîntecul Nibelungilor) 27
Nicolai 44, 52 și urm., 57 și urm., 110, 289
Niebuhr 308 și urm.
Nietzsche 338, 361, 377, 379, 384, 386 și urm., 393, 432
Nohl, H. 448
Nollet 116

Nösselt 342
Novalis 133, 203, 267—335, 416, 424 și urm., 442 și urm. Scrisori către Tieck 291 și urm., 318. Creștinătatea sau Europa 293 și urm., 312. Ucenicii din Sais 284, 298, 313, 322 și urm., 442 și urm., Poeziile religioase 310, 313. Cînturi către Maria 311. Imnuri închinate nopții 282 și urm., 330. Imnuri închinate matematicii 298. Fragmente postume 296, 316, 324, 335, 442. Ofterdingen 296, 313 și urm., 318 și urm., 321 și urm., 325—332, 335, 375 și urm., 382, 385, 442, 445 și urm. (Cyane 329, Contele de Hohenzollern 327, 329. Heinrich 325, 327 și urm. Klingsohr 327, 330. Mathilde 274, 327, 331 și urm. Sylvester 329. Wolfram 331)

Olshausen 444 și urm.
Ossian 340, 342
Ovidiu 216

Papias 130
Paracelsus 32, 247, 400
Pascal 32, 135, 308
Părinții bisericii 104, 122
Petrarca 28, 30
Petru 127
Pindar 352
Platon 345, 346, 383, 396, 401, 413
Plaut 48
Plutarc 215 și urm.
Pope 37, 62
Port-Royal 36

Rabelais 40, 216
Racine 36, 59, 69, 156, 394
Rafael 256, 326
Ramler 50, 56
Ranke 211, 293
Reichardt 288, 290
Reimarus 109 și urm., 119, 123.
—, Elise 439
Reinhold 272 și urm., 348
Richard III 220
Richardsohn 62, 221, 224
Richelieu 34
Ritter 283 și urm.
Rössler, K. 436 și urm.
Romantismul 187, 244, 268, 285, 293, 316 și urm., 326
Romanticii 279, 290, 313, 319, 335, 375, 398, 446
Rousseau 140, 147, 162, 184, 187, 222—226, 265, 375 și urm., 433. Scrisori 222. Emil 376. Confesiuni 222. Noua Eloiză 222

Savigny 304 și urm.
Schelling 105, 250, 267, 270, 289 și urm., 297 și urm., 300, 303, 344 și urm., 351 și urm., 355, 360 și urm., 388 și urm., 391, 401, 442, 448. Cre-

do-ul epicurean al lui Heinz Widerporst 292. Filozofia naturii 298. Despre Eu, ca principiu al filozofiei 372, 387. Despre sufletul universal 298. Prelegeri despre metoda studiului academic 296 Schiller 42, 57, 70, 74, 76, 81, 99, 103, 147, 184, 187, 196 și urm., 202, 205 și urm., 216, 230, 232, 236, 241 și urm., 258, 272 și urm., 279, 285 și urm., 296, 315 și urm., 322, 335, 336, 340 și urm., 346 și urm., 349 și urm., 356 și urm., 361 și urm., 372 și urm., 381, 383, 394, 402, 411, 420, 427, 433. Don Carlos 147, 155, 158, 349. Marchizul Posa 381. Fiesco 341. Poezii: Lirica ideatică 349 și urm., Poezii de tinerețe 347, 353, Poezii filozofice 420. Zeii Eladei 352. Artiștii 353. Drame de tinerețe 99. Intrigă și iubire 97 și urm., 102, 341. Maria Stuart 147. Scrisori filozofice 348, 349, 351, 388. Hoții 183. Despre grație și demnitate 356. Wallenstein 147, 158, 415. Wilhelm Tell 102, 147

Schlegel, August Wilhelm 267, 269, 279, 287 și urm., 292, 334, 373. Allg. Literaturzeitung 373. Athenäum 289, 292

—, Friedrich 45, 133, 267, 269 și urm., 273 și urm., 282 și urm., 287 și urm., 290 și urm., 296 și urm., 299, 305, 307, 442. Lucinda 333. Despre Lessing 45. Despre mitologie 295. Despre Wilhelm Meister 320

—, și Tieck, Scrierile lui Novalis 442

Schleiermacher 105, 133, 135, 162, 177, 183, 208, 269, 276, 288, 295 și urm., 299 și urm., 301 și urm., 307 și urm., 320, 391, 402. Monologuri 348, 386. Predici 313. Cuvîntări despre religie 292, 305 și urm., 312 și urm., 328, 359

Schmid 273

Schmidt, E. (Biografia lui Lessing) 436, 438 și urm., 440, 447

Schopenhauer 178, 300 și urm., 304, 377 și urm., 386, 398, 420

Schubart 340, 343

Schumann 115

—, Robert 432

Schütz 289

Schwab 343, 447

Schwarz, C. 439

Scott, Walter 210, 215, 221

Semler 120 și urm., 127. Pamflet împotriva lui Lessing 124

Shaftesbury 35, 68, 83, 248, 347, 350, 388

Shakespeare 28, 32, 59, 69, 80 și urm., 86, 91, 188, 205,

208—222, 234, 238, 242, 265, 267, 394, 441. Hamlet 59, 143, 219. Regele Lear 59. Nevestele vesele din Windsor 213. Macbeth 219. Othello 59, 219. Visul unei nopţi de vară 213. Sonete 220. Poveste de iarnă 213. Îmblînzirea scorpiei 213
Shelley 221
Simon 445
Sinclair 373, 431
Smollett 221
Socrate 396, 412, 433
Sofocle 69, 212, 215, 234, 246, 394, 407 şi urm., 418 şi urm., 431
Sömmering (medic) 366
Sonnenfels 52
Spicker 440
Spinoza 104, 135, 146, 152, 169 şi urm., 241, 247 şi urm., 301, 345, 351
Spitzer 436
Staël, M-me de 383
Stäudlin 343, 354
Steffens 299, 334
Stein, Frau von 232 şi urm.
Storr 342
Strauss, David Friedrich 112, 122, 129, 135
Sulzer 57
Swift 378
Swinburne 338

Tasso 30 şi urm.
Tauentzien 88
Terenţiu 48
Thackeray 221
Thomson 37
Tieck, Ludwig 267, 270 şi urm., 274 şi urm., 279, 282, 287 şi urm., 295 şi urm., 299, 305, 312 şi urm., 318 şi urm., 326 şi urm., 330 şi urm., 332 şi urm., 424 şi urm. Studiu despre elementul miraculos în poezia lui Shakespeare 322. Scrisori despre Shakespeare 288. Prelucrarea Furtunii 322. Sternbald 313, 319, 375. Basme populare 289 şi urm., 321, 331. Frumoasa Magelone 289. Eckbert cel blond 289. Genoveva 321. William Lovell 322, 380 şi urm., 446
— şi Fr. Schlegel: Scrierile lui Novalis 442 şi urm.
Tieftrunk 342

Uhland 339, 416

Vanini 126
Veit, Dorothea 292. Florentin 313 şi urm., 318
Verlaine 338
Virgiliu 31, 74
Volta 283
Voltaire 35 şi urm., 51, 55, 59, 120, 144 şi urm., 241, 254, 378, 401, 438

Wackenroder 270 şi urm., 288
Wagner, Richard 415
Waiblinger 431

Walch 126, 129, 131. Pamflet împotriva lui Lessing 124
Walzel 445
Webb 67
Weisse 51, 57
Werner (geolog) 284, 323
Wiegleb 277
Wieland 59, 90, 183, 230, 243, 245, 257, 340, 357, 386
Winckelmann 241, 246, 346 și urm., 413
Wisowatius 107 și urm.
Wolf, von (cancelar) 120
Wolff, Christian 34, 169
Wolfram von Eschenbach 27, 195, 225 și urm., 331

Zinkernagel, F. 443 și urm.
Zinzendorf 241, 247
Zwingli 163

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

5 PREFAȚĂ

27 DEZVOLTAREA NOII LITERATURI EUROPENE
41 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

47 I Anii de formare
61 II Teoria estetică și critica creatoare
81 III Noua dramă a lui Lessing
102 IV Lupta împotriva teologiei
136 V Concepția despre lume a lui Lessing

186 GOETHE ȘI FANTEZIA POETICĂ
186 Introducere
188 Viața
190 Fantezia poetică
197 Fantezia poetică la Goethe
204 Trăire și poezie
209 Shakespeare
222 Rousseau
223 Goethe

267 NOVALIS
267 Introducere
271 1 Anii de tinerețe (1772—1797)
234 2 Noi evoluții (1797—1799)
296 3 Cristalizarea concepției despre lume
310 4 Punctul culminant al creației poetice și moartea

336 FRIEDRICH HÖLDERLIN
338 Patria și primele încercări poetice
341 Anii de tinerețe. Imnurile închinate idealurilor umanității
358 Anii de maturitate

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

374 Romanul Hyperion
394 Tragedia Empedocle
416 Poeziile
429 Sfîrşitul

435 NOTE
449 INDICE

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector: NICOLAE HOCHSCHEIDT
Tehnoredactor: VICTOR MAȘEK

*

Tiraj 4 115 ex. broșate. Bun de tipar 03.11.1977.
Coli tipar 29

*

Tiparul executat sub comanda
nr. 1373 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Opera lui WILHELM DILTHEY (1833-1911) este a unui spirit original şi complex fără a fi complicat. Ea interesează deopotrivă filozofia, psihologia, etica, estetica şi pedagogia. În toate aceste domenii, contribuţia sa prezintă pe teoretician dublat de istoric. Rareori o disciplină sau alta apare ca unic obiect de studiu; în mod obişnuit, diferitele discipline sînt armonizate pentru explicarea unela. Studiile indică varietatea preocupărilor, dar în aceeaşi măsură unitatea lor, corelaţia fiind marcată atît prin abordarea complexă a unei materii prin mai multe discipline, cît şi prin abordarea unei discipline din perspectiva altora. Aceasta este o caracteristică a viziunii lui Dilthey, la care toate ideile se regăsesc în orice studiu, indiferent de domeniul şi disciplina de apartenenţă.

MARIAN POPA

Lei 17